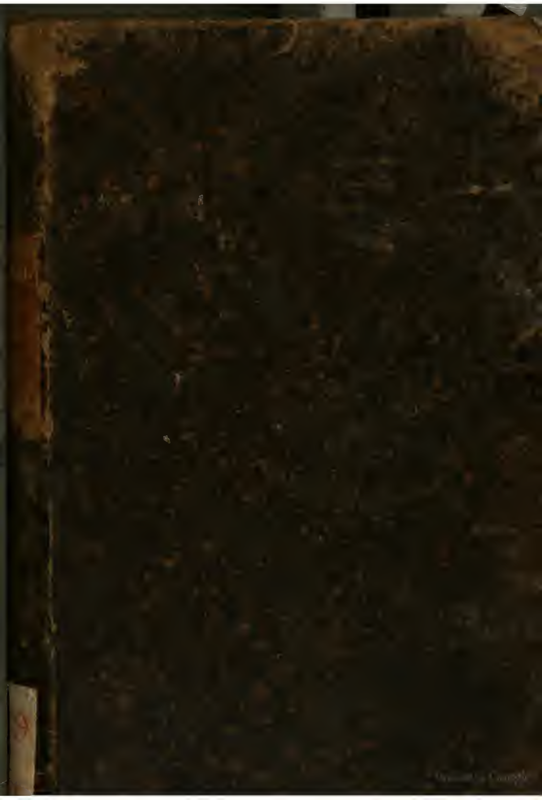






[illegible]

Felipe Martin

Felipe Jaile Martin

Jaile

Felipe Martin

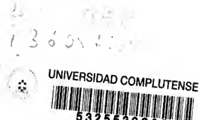
Felipe Martin

ESSAIS

DE

THÉORIE ET D'HISTOIRE

LITTÉRAIRE.



Imprimé chez Wartelle, rue St-Christophe, à Douai.

ESSAIS
DE THÉORIE
ET
D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

PAR
M. EDMOND ARNOULD
Professeur de Littérature étrangère à la Faculté des Lettres de Paris.

I. DE L'INVENTION ORIGINALE.
II. ESSAI D'UNE THÉORIE DU STYLE.
III. DE L'INFLUENCE EXERCÉE PAR LA LITTÉRATURE ITALIENNE SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE.

PARIS
A. DURAND, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
7, rue des Grès, 7.
— 1858 —



AVANT-PROPOS.

—

Des trois ouvrages que je réunis dans ce volume deux ont déjà paru : l'un, *De l'Invention originale*, en 1849; l'autre, *Essai d'une Théorie du style*, en 1851. Le troisième seul, *De l'Influence exercée par la littérature italienne sur la littérature française*, composé en 1851, est resté jusqu'à présent inédit. Comme ils sont le fruit des mêmes travaux et découlent des mêmes principes, j'ai cru bien faire de les publier ensemble, sans y rien changer, pensant qu'ils pourraient se compléter et s'éclairer mutuellement.

On m'a conseillé plus d'une fois, il est vrai, de reprendre ces Essais pour les développer. Chacun d'eux en effet eût pu fournir aisément la matière de plusieurs volumes. Je n'aurais eu que la peine d'intercaler dans mon exposition les faits et les textes recueillis par moi en grand nombre et sur lesquels s'appuyaient mes idées. J'étais sûr de faire ainsi de gros livres; étais-je également sûr de les faire bons, du moins dans la mesure de mes forces? J'en doute; car il m'eût fallu violenter ma nature, qui me porte à généraliser et à concentrer les résultats de mes études, non à les détailler et à les étendre. Je me présente donc tel que je suis, tel que je serai toujours, aussi disposé à reconnaître et à corriger mes fautes que je le suis peu à me couvrir d'un vêtement d'emprunt, plus brillant et plus agréable peut-être, mais qui me gênerait sûrement, puisqu'il ne serait pas fait pour moi.

DE

L'INVENTION ORIGINALE

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

Morti li morti, e i vivi parean vivi.
(DANTE, *Purg.*, c. XII, v. 67.)

AVERTISSEMENT
DE LA PREMIÈRE ÉDITION

J'ai cru ne pouvoir mieux témoigner ma reconnaissance envers l'Académie française, qui a couronné mon ouvrage, et son secrétaire perpétuel, qui l'a apprécié avec une si sérieuse bienveillance, qu'en reproduisant, au lieu de préface, les pages que M. Villemain m'a consacrées dans son rapport. Il est trop heureux, il est trop rare de rencontrer dans ses juges une telle autorité, soit qu'ils approuvent,

soit qu'ils blâment, pour qu'on ne se hâte pas d'accepter l'éloge comme une digne récompense des travaux accomplis, et la critique comme un conseil en même temps qu'un encouragement à mieux faire.

EXTRAIT DU RAPPORT

PRÉSENTÉ PAR M. VILLEMAIN A L'ACADÉMIE FRANÇAISE

dans sa séance solennelle du 5 juillet 1849.

« Dans un temps déjà bien éloigné par le changement plus que par la durée, l'Académie avait proposé de rechercher les caractères de l'invention originale et l'influence qu'ont exercée sur elle le culte religieux, les institutions politiques, les grands événements, le progrès des sciences, et généralement l'âge de civilisation auquel un peuple est parvenu.

» La réponse à cette question spéculative nous est venue. Quatre ouvrages seulement ont été présentés. Un seul a dû fixer l'attention de l'Académie : c'est un mémoire inscrit sous le n° 2, et portant pour épigraphe ce vers du Dante :

« Morti li morti, e i vivi parean vivi. »

» L'auteur sans doute n'a pas tout étudié, ni toujours saisi le vrai dans un sujet si vaste et d'une démonstration si délicate; mais il a évité le lieu commun et jugé par lui-même. Connaissant de l'antiquité classique les grandes choses, et familier par l'étude des langues avec quelques régions de ces mondes nouveaux que la littérature a créés dans la seule Europe, il tire de cette comparaison des réponses prises dans l'ordre de la question proposée. S'il donne d'abord de la faculté qui produit l'invention une définition dont les termes peuvent être contestés, il fait habilement ressortir les caractères et les effets de l'invention même par des

exemples pris aux points opposés : dans l'idée commune, l'invention de tout le monde, cette matière première de l'imagination, et dans la création accidentelle du poète, dans ce qui est général et dans ce qui est variable, dans la vérité de tous les temps et dans la croyance ou la passion d'une époque, dans l'invention des personnages et dans celle des détails et de la forme.

» Expliquant comment l'invention est inépuisable, non dans chaque nation, mais dans l'humanité, il montre que pour aucune nation le déclin n'est une loi d'avance irrésistible, aboutissant par des degrés égaux à un terme fatal. Si le génie souvent ne s'est renouvelé qu'en se transférant d'un peuple à l'autre, souvent aussi sur la même terre, dans la même race, il retrouve un âge ou du moins un jour heureux. Tout ce qui sert à la vie des nations rend des chances à la puissance créatrice des arts, et même, quand tout manque, il reste encore le hasard, ou plutôt le don providentiel du génie qui peut naître en dépit et en désespoir de toutes choses.

» Mais cet exemple est rare, et ce qu'il fallait rechercher d'abord, c'est la variété des influences sociales qui excitent et secondent l'invention. La Grèce, ses cités et ses îles, son culte semblable, ses lois différentes, et avant tout le merveilleux génie de la démocratique Athènes, fournissent au tableau qu'essaie l'auteur quelques traits aussi bien exprimés qu'heureusement choisis. D'Homère à Théocrite, d'Eschyle à Ménandre, quelle puissance diverse d'invention! que de rapports de l'imagination aux événements, aux guerres, à la liberté, à la gloire de cette nation grecque une et multiple, accrue par ses divisions et ses rivalités, comme pour offrir sur une même terre et sous un même nom plusieurs formes de génie national, et dans chacune de ces formes les libres créations du génie particulier!

» Cependant cette heureuse puissance, qui devait avoir encore de glorieux retours dans la Grèce d'Europe et d'Asie, allait passer à un autre peuple inventeur, d'abord par mutation, comme il fut conquérant, en prenant aux autres peuples leurs meilleures armes pour les manier avec une vigueur et une tactique nouvelles. L'auteur explique bien ce que le génie de ce peuple avait d'individuel en force et en gravité, et comment sa première poésie,

quoique inspirée d'Homère, dut être tout historique, et par là fut originale et semblable à lui-même. Si dans le théâtre romain et ailleurs il ne paraît pas assez reconnaître cette empreinte nationale, cette création puissante de formes sous les importations du génie grec, si surtout l'invention de grandeur et de mélancolie que Lucrèce ajoute à la liberté sceptique d'Epicure ne le frappe pas assez, si la part d'originalité du siècle d'Auguste enfin n'est pas marquée dans ce court tableau comme elle doit l'être, on y sent avec force les caractères nouveaux d'imagination que la Rome impériale reçut de ses souffrances.

» Rome chrétienne du vivant de l'Empire manque à ce récit. Mais l'auteur, qui la voit partout au moyen-âge, essaie de retracer sa suprême influence sur ces temps d'imagination populaire, où tout était poésie, depuis le chant de l'Eglise jusqu'à l'enfer et au ciel du Dante. Et ce n'est pas sans quelque effort heureux, au moins pour la justesse des vues, qu'il touche à ce grand sujet du moyen-âge, tant étudié de nos jours, chaos non de barbarie, mais de civilisation étrange, dont le principal caractère est cette espèce d'unité confuse qui en rassemblait toutes les parties, rapprochait par un symbole commun les génies encore enveloppés des différents peuples, et rendait partout la pensée du poète plus semblable à celle de la foule, faisant du préjugé populaire le fond de l'invention, et de l'invention une réalité présente qui dominait la vie.

» Dans ce monde de faits et d'idées, si difficile à parcourir tout entier, l'auteur semble avoir habilement résumé sans admiration paradoxale quelques traits principaux de l'imagination imparfaite et inépuisable qu'avait le moyen-âge.

» Mais une lumière nouvelle apparaît, et les nations qu'elle éclaire à divers degrés se séparent et se distinguent davantage. L'invention depuis la Renaissance, l'invention devant l'antiquité et devant la Réforme, au midi et au nord de l'Europe, et chez cette nation limitrophe aux deux génies comme aux deux climats, c'était pour la critique un bien vaste sujet. L'auteur y saisit, entre ces grands peuples modernes, qui tous ont eu déjà plusieurs époques dans l'histoire des arts, les grandes différences de l'invention : ici plus générale et plus humaine, là plus locale et plus indigène ; ici inspirée par la liberté religieuse et le débat civil, là

par l'ardeur et l'unité de la foi, ailleurs par l'élévation même du pouvoir, et une sorte de liberté noble qu'ont gardée les esprits; ici plus rapprochée du moyen-âge, là de l'antiquité, se servant de tout, même de l'érudition, et plus heureuse selon qu'elle est plus conforme à la vérité durable, celle non d'un siècle, mais de l'humanité.

» Lorsqu'il s'approche de ces grands inventeurs en poésie, Shakspeare, Milton, Corneille, Gœthe, il montre comment l'invention change tantôt de sujet et d'idée, et tantôt seulement d'horison, reprenant à diverses reprises un type qu'elle transforme ou qu'elle achève. Dans cette revue de tant d'immortels souvenirs, dans ce travail pour distinguer la part du temps et celle du génie, le mérite de l'auteur est de comprendre les grandes choses les plus diverses, en aimant surtout les plus naturelles. Expliquant ce qui est indigène, admirant ce qui est universel, il croit que la gloire de la France est surtout grande dans les arts à ce dernier titre, et que souvent son génie a paru cosmopolite parce qu'il était vrai. Il ne craint pas de trouver Racine plus inventeur que Lope ou Caldéron, et il l'affirme, non pas en classique d'obéissance et d'habitude, mais comme un esprit indépendant et juste qui revient au sentiment de la discipline et des lois, les jugeant plus fécondes pour la liberté même. On peut le contredire, mais partout on sent le travail d'un homme qui ne veut admirer qu'en y réfléchissant et de ses impressions sait tirer des idées.

» Le style est parfois trop empreint de formes abstraites ou étrangères. Mais ce défaut, qui n'empêche pas le talent, ne pouvait être un obstacle au jugement favorable de l'Académie. Elle couronne l'étude et la pensée, et laisse à l'auteur le soin de perfectionner son ouvrage, qui déjà est un livre. L'auteur est M. Edmond Arnould, professeur de littérature étrangère à la Faculté des Lettres de Poitiers. Si l'on ne peut entendre ici son ouvrage, que du moins l'estime publique accueille un éloge dont bientôt elle sera juge.

PREMIÈRE PARTIE.

DES CARACTÈRES DE L'INVENTION ORIGINALE

ET DES CAUSES QUI LA FONT INÉPUISABLE.

CHAPITRE PREMIER.

Caractères essentiels de l'invention originale.

L'homme est fait à l'image de Dieu. Cette définition vulgaire, vraie en général, l'est surtout dans le cas particulier qui nous occupe. La faculté que l'homme possède de produire au dehors de soi ses idées sous des formes sensibles, et de donner la vie, ou du moins les apparences de la vie, à des êtres qui n'existent que dans sa pensée, il la tient de Dieu comme toutes ses autres facultés, comme tous ses sentiments, comme tous ses instincts, comme tous ses besoins. Seulement, ce qui est infini et absolu dans Dieu est fini et relatif dans l'homme. Dieu crée, l'homme invente. Ces mondes innombrables qui remplissent l'espace avec les myriades d'êtres qui les habitent, Dieu les a tirés et les tire incessamment de sa substance, inépuisables réalisations de

ses idées éternelles. Dieu est l'artiste par excellence. L'homme, qui n'a rien en propre que sa personnalité, c'est à dire le mode particulier sous lequel il révèle et accomplit sa part de l'existence universelle, ne peut créer la substance de ses œuvres, ni même la forme des êtres auxquels, en qualité de poète, il donne le jour. De cette substance, qui n'appartient qu'à Dieu, de ces formes, créées par Dieu seul, il extrait, suivant son inspiration propre, la matière de ses productions, et leur imprime, en les combinant, son cachet personnel et original. C'est ce travail qui dans l'homme s'appelle *création*, ou, pour parler plus juste, *invention*. Encore une fois, il ne crée pas; il ne fait que trouver (*invenire*) ce qu'un autre, artiste plus puissant que lui, a créé, substance et forme.

Ces principes posés, et il était nécessaire qu'ils le fussent, qu'est-ce que l'invention originale? A quels caractères est-il possible de la reconnaître?

Le premier des caractères que nous sommes portés à remarquer dans une œuvre originale, celui du moins qui nous frappe le plus, parce qu'il est le plus extérieur, c'est l'imagination. Il est certain qu'en un ouvrage d'art, quel qu'il soit, poème, statue ou tableau, nous ne pouvons pas plus concevoir ce qui s'appelle originalité sans imagination qu'un concert de musique sans instruments ou sans voix, qu'un champ labouré sans charrue ou ce qui en tient lieu, qu'une bataille rangée sans des armes quelconques. L'imagination est tout à la fois l'un des éléments essentiels et l'indispensable instrument de la poésie. Elle est nécessaire à toute œuvre poétique, à plus forte raison à toute œuvre originale. Mais s'ensuit-il que le poète doive, sous peine de perdre son titre d'inventeur, créer de toutes pièces

le sujet de ses récits, le motif de ses chants, en un mot, sa fable? tirer de son cerveau tous les personnages qu'il fait mouvoir, imaginer tous les événements dont il compose le tissu de ses fictions? Si l'on doit accorder la gloire de l'invention originale à ceux qui semblent le mieux remplir ces conditions, et la refuser à ceux qui évidemment ne les remplissent pas ou ne les remplissent qu'à demi, il faudrait décorer de ce nom pompeux d'inventeur une foule d'écrivains de second et de troisième ordre, qui assourdissent de leur bruit incessant certaines époques littéraires, et en exclure immédiatement ceux qui, à bon droit, sont regardés comme les plus grands et par conséquent comme les plus originaux entre les poètes.

Si tel dramaturge, si tel romancier invente ou paraît inventer le sujet de ses récits, les personnages de ses drames, Homère, lui, n'invente ni les sujets ni les personnages de ses poèmes; il les emprunte à la tradition et peut-être à des poètes antérieurs. Ces hommes qu'il nous peint, ces guerriers qu'il fait si bien agir et parler, ils ont vécu, et de plus, ils ont reçu des contemporains et de la postérité une seconde existence idéale, une figure nouvelle, un caractère historique, désormais indélébile, que l'auteur de l'*Iliade* est tenu de respecter et qu'il va consacrer dans ses chants. Ces dieux, suivant Boileau, éclos du cerveau des poètes, ni Homère ni ses prédécesseurs ne les ont créés; ils les ont reçus de la tradition comme leurs héros. Jupiter, Junon, Mars, Vénus, existaient avant tous les poètes grecs, et la guerre de Troie avait illustré Achille et Agamemnon, Hector et Priam, avant qu'Homère ou tout autre songeât à les chanter. Les personnages d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide sont, pour la plupart, des personnages homériques, et

ceux qui n'ont pas été arrachés de cette mine féconde, on les a pris encore dans les traditions religieuses et nationales de la Grèce. Les trois grands tragiques manquent-ils pour cela d'originalité? Dante est-il moins original, parce qu'avant la *Divine Comédie* le moyen-âge, imitant sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, l'antiquité, souvent sans le savoir, avait produit en abondance des descentes aux enfers et des voyages fantastiques comme celui du poète florentin? Shakspeare doit-il être relégué sans pitié parmi les écrivains dépourvus d'invention, parce qu'il a emprunté aux nouvellistes italiens ses drames imaginaires, à Plutarque et aux chroniqueurs anglais ses drames historiques? Non, certes. Si Homère, Eschyle, Sophocle et Euripide, chez les anciens, sont des inventeurs originaux, Dante et Shakspeare, chez les modernes, ne le sont pas moins.

Au reste, ce que je viens de dire sommairement de ces écrivains épiques ou dramatiques, il serait facile de l'appliquer à des genres où la fiction règne en souveraine, sous les lois pourtant de la vraisemblance, où plus aisément on peut déguiser les emprunts, s'isoler en apparence de toute parenté et dérober la source où l'on puise. Werther est fils de Rousseau, qu'il oublie; René est fils de Werther, qu'il renie; Lara est fils de Werther et de René, comme Manfred est fils de Faust, comme don Juan est fils de Candide. Cependant, Gœthe, Chateaubriand, Byron, sont, à divers degrés, des inventeurs originaux.

On s'étonnera peut-être de me voir insister sur ce point, qui semble hors de contestation, savoir : qu'il est possible d'être un grand poète, et même un inventeur, sans créer le sujet de ses poèmes ou imaginer ses personnages. Si j'insiste, ce n'est pas certes pour établir une vérité banale, c'est

pour tirer de ce fait incontesté des conséquences plus larges, base nécessaire de tous mes raisonnements. Je dis donc que non seulement le poète, en tant qu'homme, ne peut altérer ou modifier ni la substance ni la forme primitive des modèles que Dieu, l'éternel artiste, se charge de lui fournir, mais que, comme poète, il ne peut pas même chercher les matériaux de ses œuvres en dehors de ce trésor commun d'inventions où viennent puiser tour à tour les générations successives. Il y a quelqu'un, dit-on, qui a plus d'esprit que Voltaire, c'est tout le monde. Il y a aussi quelqu'un qui a plus d'imagination qu'Homère ou Dante, c'est tout le monde. Avant l'imagination de l'individu, il y a celle du peuple; avant l'imagination du peuple, il y a celle de la race; avant l'imagination de la race, il y a celle de l'humanité. L'humanité, dans son enfance, pensant peu, sachant moins encore, a beaucoup imaginé. En grandissant, elle s'est souvenue, et, à chaque pas, refaisant à sa mesure ses premiers rêves, elle les a sans cesse modifiés, sans cesse accrus, mais non tellement changés qu'on ne reconnaisse, souvent à des indices certains, ce fond primitif sous le vêtement bariolé des diverses mythologies. Il est telle fable, originaire de l'Inde, de la Phénicie ou de l'Egypte, qu'on retrouverait, pas trop défigurée, dans les naïfs fabliaux du moyen-âge chrétien ou dans les récits plus que profanes des conteurs de la Renaissance. Chaque race, chaque peuple a travaillé à son tour sur ces thèmes connus et les a marqués de son empreinte.

Or, ce qui est vrai de la poésie l'est aussi des autres arts. Nous avons dans nos musées des marbres, des statues antiques, des Apollons, des Bacchus, des Vénus, des Dianes, des Hercules. Chacune de ces divinités a son type. Qui l'a créé?

L'imagination grecque. Phidias n'est-il plus Phidias, parce qu'il reproduit, après d'autres, telle ou telle figure traditionnelle? Il serait difficile, je crois, qu'on nommât l'inventeur de l'ordre corinthien ou de l'ordre dorique, ou, si l'on ne veut pas remonter si haut, de l'architecture gothique. Ces noms même, qui appartiennent à des races, disent assez qu'ici l'individu n'a rien à voir.

Si donc l'on se borne à considérer l'imagination poétique d'après les idées vulgaires, c'est à dire comme la faculté de combiner des personnages et des événements, des figures et des images, on doit avouer que le rôle qu'elle joue dans l'œuvre de l'invention originale est plus restreint qu'on ne serait tenté de le supposer au premier abord, cette faculté n'étant pas, il s'en faut, celle qui brille le plus chez les poètes vraiment originaux. A ceux-là, l'imagination, ainsi entendue, ne fournit pas même toujours les matériaux de leur édifice, puisqu'ils les empruntent souvent à la réalité ou à des fictions antérieures; elle leur sert d'instrument pour le construire. Si, au contraire, négligeant cette notion à tout le moins incomplète ou la reléguant à son véritable rang, on confond l'imagination avec cette force instinctive, toujours agissante, qui fait le fond de notre être, et qui ne diffère chez les hommes que par le degré d'intensité ou de puissance et par la spécialité de vocation, on reconnaîtra qu'elle occupe une large place dans ce qu'on est convenu d'appeler l'invention originale. C'est cette énergie première qui engendre et pousse au but marqué toutes les créations humaines, soit individuelles, soit collectives; c'est elle qui, là sous le nom de vocation, ici sous le nom d'ambition, ailleurs sous un autre nom, met aux mains de Michel-Ange

ou de Canova un ciseau, aux mains de Raphaël ou de Claude Lorrain un pinceau, aux mains de Bossuet ou de Racine une plume, aux mains d'Alexandre ou de César une épée, et qui se traduit peut-être dans l'esprit d'un Galilée ou d'un Newton par quelqu'une de ces fécondes hypothèses d'où sort quelque jour expliqué tout le système des mondes. Sans l'intervention de cette force, que je crois le principe et la source de la véritable imagination poétique, toutes ces créations que l'artiste et le poète animent de leur souffle ne seraient que de pures abstractions, sans réalité substantielle et sans vie; pour mieux dire, elles ne seraient pas.

Ainsi le premier caractère que prend à nos yeux l'invention originale est celui d'énergie, de force, de puissance. J'en reconnais un second, l'art.

Si cette puissance de production que j'aperçois dans toutes les manifestations de la vie, et qui, dans l'œuvre de l'invention originale, se nomme spécialement imagination, agissait seule, sans que rien vînt la limiter ou la fixer, elle se perdrait dans le vide ou ne créerait que des monstres. Originalité n'est pas étrangeté, et l'art n'a pas pour unique mission d'imprimer une forme quelconque, pourvu qu'elle brille, à toutes les divagations de la folle du logis; il a une mission plus difficile et plus haute. L'art n'est pas seulement la limite qui arrête l'expansion aveugle de l'imagination ou de la force; l'art est l'intelligence appliquée à tous les produits de l'activité humaine; l'art est l'idée même devenue palpable, et pour ainsi dire, vivante. Une société, une civilisation entière est une œuvre de l'art tout autant qu'un poème, un tableau, une statue. Aussi l'art est le grand civi-

lisateur, et l'on peut dire que plus il y a d'art dans une littérature, plus cette littérature est propre au travail de la civilisation. Qu'on ouvre l'histoire, et l'on verra que les nations les plus littéraires du monde, les Grecs, les Romains, les Français, sont en même temps les nations civilisatrices par excellence, grâce au caractère d'unité, de beauté et de clarté que l'art a répandu sur toute leur littérature. Si d'ailleurs j'examine n'importe lequel des chefs-d'œuvre classiques, non seulement j'y trouve une puissance incontestable, mais j'y vois partout l'idée revêtue de ces formes savantes et lumineuses qui lui donnent du premier coup l'irrésistible ascendant de la vérité. J'ajoute que l'art introduit, soit dans l'ensemble d'une littérature, soit dans les ouvrages d'un même auteur, un élément d'originalité indispensable, la variété. Permis à ces natures fougueuses, douées de la force qui produit, mais non de la raison qui gouverne, de se croire variées parce qu'elles sont abondantes ; elles sont en réalité plus monotones que ces natures mieux réglées et moins fécondes en apparence. Se possédant moins, par conséquent s'observant moins, elles se répètent davantage. Il y a plus de variété peut-être dans les dix pièces de Racine que dans les deux mille de Lope de Vega. De quelque côté qu'on regarde cette question, on est en droit d'affirmer que, s'il n'y a pas de véritable originalité sans la puissance de l'imagination, il n'y en a pas non plus sans l'art, c'est à dire sans l'idée, pas plus qu'il n'y a de forme, de relief ou de couleur dans les corps sans la lumière.

Nous avons maintenant deux éléments essentiels de toute production originale : l'imagination ou puissance, l'art ou idée. L'imagination et l'art réunis, se complétant l'un par l'autre, ont créé une œuvre ; ainsi composée, elle existe,

mais elle vit à peine, mais elle est froide, immobile et comme pétrifiée; il lui manque une chose non moins essentielle que les deux autres, l'inspiration, c'est à dire le mouvement et la chaleur. Galatée est debout sur son piédestal, déjà puissante, idéale et belle; elle n'est pas femme encore. Qu'attend-elle? L'inspiration, qui s'appelle aussi l'amour.

A en croire Platon, le poète, en tant que poète, serait un être purement passif, une sorte d'instrument où l'esprit de Dieu souffle. S'il disait vrai, la question serait d'avance tranchée. L'inspiration absorbant tous les autres caractères, nous n'aurions qu'à la reconnaître et à la constater sans chercher à la définir. Platon, à l'appui de son opinion, cite l'exemple de Tynnichus, de Chalcis, qui eut le bonheur de composer un hymne sublime, le *Péan*, que les Grecs chantaient dans leurs solennités. Il n'avait rien fait avant et ne fit rien après. Si Platon eût vécu de notre temps, il aurait pu citer encore l'auteur de la *Marseillaise*, cette énergique et éloquente expression d'une époque terrible, qui sortit, musique et paroles, en une nuit inspirée, du cerveau d'un jeune officier, le laissant le lendemain ce qu'il était la veille, médiocre, impuissant, incapable peut-être de comprendre quel hôte divin il avait momentanément hébergé dans sa tête. Les dieux s'étaient assis à son foyer, et il ne les avait pas reconnus. Mais que prouvent ces exemples? Qu'à un jour, qu'à une heure, qu'à un instant donné, l'idée et la passion d'un peuple viennent se condenser dans une âme, grande ou petite, il n'importe, et en jaillissent tout à coup vives, spontanées, irrésistibles; que ces hommes en qui tombent ces hasards sublimes accomplissent fatalement, si l'on veut, par une loi de la Providence, selon moi, leur mission toujours rapide et souvent ignorée d'eux-mêmes,

qu'ils font œuvre de poète et ne sont pas poètes. Le vrai poète, quelle que soit d'ailleurs la part qu'il faille chez lui faire au caprice de l'inspiration, a pleinement conscience de ce qu'il réalise, et ce n'est pas trop de toutes les forces de l'âme humaine pour produire l'*Iliade* ou l'*OEdipe-Roi*.

Laissons de côté l'idée de Platon, qui devait pourtant s'y connaître, et demandons, s'il se peut, au génie, le secret de ses illuminations. Je n'ai pas la prétention de révéler ce qui se passe d'intime entre les grands privilégiés de la poésie et le dieu qui les inspire. Ce que je vais dire, il n'est aucun de nous qui ne puisse le comprendre par soi-même. Poète! chacun de nous l'est à son heure, une fois au moins en sa vie, tout comme Tynnichus ou Rouget de Lisle, quand, exalté par l'enthousiasme, il conçoit un noble et généreux dessein, ou éprouve un profond sentiment d'amour, ou lorsque, jeune et rempli d'espérance, il cherche à mesurer de ses regards et à construire d'avance l'avenir où l'emportent ses rêves. Aidés par ces souvenirs, communs à tous, sauf le degré, mettons-nous un moment à la place de celui qui crée et qui reçoit seulement plus souvent, et mieux que les autres hommes, cette impulsion d'en haut à laquelle il obéit.

A l'instant même où l'œuvre, ébauchée déjà par l'action simultanée de l'imagination et de l'art, est définitivement conçue, ainsi que tout être vivant, dans son germe, l'inspiration s'en empare, elle l'échauffe, elle la transfigure, elle la fait rayonner aux yeux éblouis du poète d'une éclatante et mystérieuse lumière. Il voit d'un seul coup-d'œil se mouvoir et vivre cette œuvre qui n'est pas faite et qui existe pourtant. Peintre, elle lui apparaît avec ses proportions et ses couleurs ; sculpteur, avec ses lignes idéales et ses grou-

pes; poète épique ou tragique, avec son action et ses personnages; poète lyrique, avec tous ses sentiments, toutes ses idées, toutes ses images; encore ce dernier partage-t-il avec le musicien le privilége d'entendre intérieurement le vol sonore et cadencé de ses strophes, le retentissement anticipé de ses ravissantes harmonies. Et pour parcourir cette immense carrière, qui comprend des jours, des mois, des années peut-être, que lui faut-il? L'intervalle de quelques secondes. L'inspiration participe de l'infini. En ces rares, mais sublimes moments, le temps et l'espace disparaissent; l'œuvre ainsi créée n'a point de bornes, ou, si elle en a, le poète ne les voit pas. Sa pensée l'embrasse et le pénètre dans une si grande profondeur que, pour un instant, il échappe aux conditions de l'humanité. Lui aussi, tout faible et tout petit qu'il est, il se sent fait à l'image de Dieu, car il crée comme lui. Mais l'homme ne peut qu'entrevoir l'infini; s'il s'y complaît et tente de saisir l'insaisissable, il s'y absorbe, il s'y perd et n'aboutit qu'au néant.

Telle est la première phase de l'inspiration. Elle dure peu; mais rien n'y supplée quand elle a manqué. Elle donne à l'œuvre poétique cet élan primitif et souverain, ce mouvement illimité qui lui est nécessaire; car il faut qu'elle ait d'abord été trop vaste dans l'âme du poète, afin d'être ensuite assez grande aux yeux des autres hommes.

La seconde phase, plus humble en apparence, n'en a pas moins un caractère d'inévitable nécessité. Quand l'art, agissant sur les données premières de l'imagination, les règle, les ordonne, les enchaîne, décompose toutes les parties de l'ensemble pour les recomposer ensuite dans l'unité d'une sage et belle harmonie, l'inspiration doit présider à ce travail, ou mieux à cette lutte, dont seule elle peut faire une

douce et féconde union, mêlant tour à tour les délicatesses du sentiment et les ardeurs de la passion à ces embrassements souvent douloureux de la puissance et de l'idée.

Ces trois choses, imagination, art, inspiration, en d'autres termes, puissance, intelligence, amour, agissant simultanément et de concert dans une indissoluble unité, composent, à des conditions que je vais m'efforcer de déterminer, ce qu'on nomme le génie, le seul inventeur original à qui ce titre puisse être attribué légitimement. Puissance, intelligence, amour, ces trois attributs divins, que reconnaissent sous des noms divers la plupart des religions et des philosophies, sont nécessairement égaux et absolus en Dieu, parce qu'ils sont infinis. Les trois facultés qui dans l'homme y correspondent, étant finies, sont inégales et variables. Or, ce qui est vrai de l'homme en général l'est en particulier du poète. Celui-ci a plus d'imagination, celui-là plus d'art, cet autre plus d'inspiration. Tantôt deux de ces facultés réunies écrasent la troisième, tantôt une seule écrase les deux autres. Rencontre-t-on jamais ce désaccord dans ceux qu'on proclame unanimement des hommes de génie? Dans telle ou telle de leurs œuvres prise à part, oui peut-être; mais dans l'ensemble, non. Homère dort quelquefois, Dante et Shakspeare aussi. C'est la marque indélébile de la faiblesse humaine. Mais je le demande, quand on a lu l'*Iliade* et l'*Odyssée*, la *Divine Comédie*, les principaux drames de Shakspeare, les chefs-d'œuvre de Corneille et de Molière, ne demeure-t-on pas frappé et comme ébloui de ce merveilleux accord de toutes les facultés, de tous ces dons célestes accumulés sur une seule tête : puissance créatrice de l'imagination, profondeur et souplesse de la pensée, vigueur inspirée du sentiment? N'admire-t-on pas surtout cet équilibre

si rare de toutes les forces de l'âme? C'est aussi dans l'équilibre que je découvre le caractère essentiel du génie. Ne pouvant d'ailleurs concevoir le génie que comme l'expression la plus complète et la plus élevée de la puissance individuelle de l'homme dans un genre quelconque, et d'un autre côté, voulant réserver certains cas exceptionnels où une faculté isolée semble prendre un développement énorme, dont le résultat le plus ordinaire est la folie, j'arrive logiquement à cette définition :

« Le génie est l'accord de toutes les facultés actives de l'homme au plus haut point où elles puissent s'unir et se faire équilibre.

» Cet équilibre de forces, réalisé au dehors, est une œuvre de génie. »

Cette définition, on le remarquera, s'applique, dans sa généralité, au législateur, au guerrier, au politique, au philosophe, au savant, à l'orateur, à l'historien, aussi bien qu'à l'artiste et au poète ; tous, en effet, mais sous des noms divers, ont leur genre d'imagination, d'art, d'inspiration, et ne diffèrent réellement entre eux que par la spécialité du but où Dieu les mène.

Le talent, dans presque tous les cas, me semble être un équilibre inférieur, nécessairement variable de nuances et de degrés.

Mais il est une certaine classe d'écrivains, qui flottent entre le génie et le talent, trop grands pour l'un, trop incomplets pour l'autre, natures inachevées, d'une beauté capricieuse, inégale, irrégulière, à qui l'harmonie fait défaut bien plus que la grâce et l'énergie. Presque toujours ce qui domine chez eux, c'est l'imagination ou l'inspiration, et parfois toutes les deux ; mais comme l'équilibre entre leurs

facultés n'existe pas ou se rompt à chaque instant, le plus souvent ils n'achèvent rien, pas même un de ces édifices modestes où le talent s'abrite et vit en paix dans un favorable demi-jour. De près, ils font illusion : on les confond aisément avec le génie; de loin, ils font illusion encore, mais en sens contraire. Trop élevés d'abord, ils tombent ensuite trop bas, et la postérité leur fait chèrement payer par un excès de dédain l'excès d'admiration dont ils ont joui dans leur époque.

Quoi qu'il en soit, ces écrivains, rebelles à toute classification régulière, à moins qu'on ne les comprenne, avec de nombreuses restrictions cependant, sous le nom général d'humoristes, méritent, à certains égards, d'être placés parmi les inventeurs originaux, les uns par la verve ingénieuse avec laquelle ils mettent en relief quelques côtés oubliés ou négligés de la psychologie individuelle, les autres par la prodigieuse facilité qu'ils ont à saisir les rapports des choses et à transformer les idées en images.

Tels sont, à ce qu'il me semble, les caractères essentiels, invariables, de l'invention originale. Ils se résument tous en un seul, le génie, tel que je l'ai défini, avec sa condition d'équilibre. Hors de là rien de complet, rien d'achevé, rien non plus de vraiment original; des essais seulement, brillantes ou vigoureuses ébauches de quelques hommes capricieusement groupés, espèces de statues imparfaitement coulées, où éclate pourtant l'ineffaçable empreinte d'un esprit créateur.

CHAPITRE II.

—

Caractères variables de l'invention originale.

Le poète, avant d'être un poète, est un homme. Ce qu'il sait le mieux, ou, pour parler plus juste, la seule chose qu'il sache, c'est lui-même. Dieu et les autres êtres qui ne sont pas l'homme ne le touchent véritablement que dans leurs rapports avec sa propre nature; et comme d'ailleurs les chants qu'il compose s'adressent à ses semblables, il faut que la figure de l'homme rayonne à travers toutes ses œuvres. A cette loi, la même pour tous, nul ne peut se soustraire; mais ce qui distingue sur ce point l'inventeur original de celui qui ne l'est pas, c'est que dans les ouvrages du premier l'humanité se montre claire, distincte, palpable, éternellement jeune, parce qu'elle est éternellement vraie, tandis que dans les ouvrages du second elle n'offre à nos

yeux que des contours effacés, une image indécise, des traits plats et vulgaires.

Mais ce caractère d'humanité n'est jamais absolu et il ne peut pas l'être. Il est soumis à des conditions de temps, de nationalité, de personnalité, forcément relatives et mobiles. L'humanité, toujours la même en essence, varie d'expression et de forme dans les manifestations du génie comme dans l'histoire. Si l'œuvre poétique est née dans l'antiquité, dans le moyen-âge ou dans les temps modernes, au commencement ou à la fin d'une civilisation ; si elle est grecque ou romaine, anglaise ou allemande, espagnole ou française; si elle a pour père Eschyle ou Sophocle, Virgile ou Horace, Corneille ou Racine, Gœthe ou Schiller, cela pourra se lire de la première à la dernière page. En un mot, il faut qu'une œuvre originale, comme toute missive importante, ait une date et un cachet. Toutefois, il ne faut pas que jamais le caractère général soit absorbé par le caractère particulier, le fond par la forme. Tous ces caractères variables ne sont et ne doivent être que des aiguilles incessamment mobiles marquant le siècle, l'année, le mois, le jour, l'heure, la minute même, sur l'immuable cadran de l'humanité.

L'histoire littéraire est pleine de ces prétendus originaux, qui, pour avoir été les peintres trop fidèles de leur pays, ont cessé quelques années plus tard de rien représenter qu'eux-mêmes. Négligeant l'impérissable nature humaine, ils avaient saisi le phénomène fugitif, la lueur brillante et passagère d'une époque, si bien que leur nation qu'ils s'étaient flattés de reproduire, et qui s'était complu dans ce tableau exagéré de ses idées, de ses passions, de ses sentiments, et peut-être plus encore de ses travers, de ses ridi-

cules et de ses vices, ne trouvant plus en soi, quand un siècle a passé, la seule chose qui soit en eux, et ne retrouvant pas en eux ce qui n'a pas changé en elle, c'est à dire l'humanité, il en résulte qu'ils sont étrangers dans leur propre famille et tout à fait inconnus dans le reste du monde. Voulez-vous plaire à vos compatriotes, non pas aujourd'hui, mais demain, mais toujours? Soyez humain, c'est à dire universel. Voulez-vous vivre au-delà de vos frontières et conquérir peu à peu l'admiration de tous les peuples? Ne soyez pas homme seulement, soyez en même temps l'homme de votre époque et de votre pays. Faites plus encore : sans cesser d'être tout cela, soyez vous-même.

La personnalité est en effet le caractère suprême où viennent se résumer et se fondre tous les autres. Etre un point distinct dans l'espace et dans le temps, être un tout dans le tout, un petit univers dans l'immense univers, concentrer en soi tous les rayons de cet éternel foyer de vie qui s'appelle Dieu, et les renvoyer marqués de sa propre empreinte, désormais indestructible, c'est là le dernier effort et le plus complet épanouissement de la personnalité humaine, c'est le plus sublime reflet de l'unité divine, c'est le génie. A quoi servirait d'avoir reçu en partage les plus éminentes facultés, fussent-elles entraînées vers un terme unique et précis, si l'on manquait de ce qui les unit et les enchaîne? Il n'y a pas de faisceau sans lien; or, le génie est un faisceau qui a pour lien la personnalité. Les grands poëtes, les inventeurs dans tous les genres sont ceux qui ont su se tailler un vêtement personnel et durable dans l'ample manteau de leur époque. Tous les autres se blottissent comme ils peuvent dans ses plis et y cachent bien ou mal leur nudité native.

Où trouverons-nous le secret de l'originalité puissante de

Dante, de Shakspeare, de Cervantes, de Corneille, de Gœthe, que je choisis ici comme les représentants les plus complets du génie poétique chez les cinq grandes nations littéraires de l'Europe moderne? Dans leur personnalité.

Entre le moyen-âge qui expire et la Renaissance qui s'annonce, Dante se lève. La lutte est partout : dans le monde politique, entre la papauté et l'empire, dans le monde littéraire, entre le latin et les langues vulgaires, de tous côtés, entre le passé et l'avenir. Le choix de Dante n'est pas douteux ; il est pour l'empereur contre le pape, pour le pouvoir civil contre le pouvoir théocratique; il est pour l'italien contre le latin, pour ce qui doit vivre contre ce qui va mourir. Il porte en lui tout son temps, et cependant il s'adresse, comme il le dit lui-même, à ceux pour qui le présent sera le passé. Là est sa force, là est son originalité. Il n'a pas inventé le cadre de la *Divine Comédie*, il l'a pris dans les croyances et les habitudes superstitieuses du moyen-âge. Politique, philosophe, théologien, et avant tout poète, il s'est jeté, tout frémissant de passion, au milieu des hommes et des choses de son temps. Ne lui demandez pas d'abstraire sa personne, ni complétement, comme le ferait le poète dramatique, ni à demi, comme le ferait le véritable poète épique; il le voudrait qu'il ne le pourrait pas. Tout au contraire, il se place au centre de ses idées, de ses croyances, de ses sentiments, et ses idées, ses sentiments, ses croyances, se levant autour de lui, prennent un corps et l'environnent comme d'un cercle réel, mobile et vivant. Il voit s'ouvrir devant lui le triple monde mystérieux, et il s'y plonge, traînant à sa suite tous les faits, tous les hommes, toutes les passions qui s'agitent pêle-mêle dans cette période de

transformation sociale, ramenant tout à lui, dominant tout du haut de sa vigoureuse individualité. Il se gardera bien de chercher des fictions toutes neuves; il y perdrait ses peines et peut-être son génie, si un génie de cette trempe pouvait jamais se perdre. Son époque aime l'allégorie et le merveilleux; il est allégorique et fantastique. Ajoutons qu'il doit l'être. A sujet réel cadre fantastique, c'est la règle. Aristophane du treizième siècle, il demande, comme Aristophane, à l'imagination seule des formes poétiques que la réalité de son sujet lui refuse. Au reste, jamais plus vaste plan ne fut conçu, jamais poète ne grava en traits si profonds sa propre figure, soit dans l'ensemble, soit dans les détails de son immense poème. Mais la figure de Dante, si individuelle et caractéristique qu'elle soit, est assez puissante pour que toute une grande période de l'humanité s'y réfléchisse et s'y concentre. Il est donc à la fois l'homme de tous les temps par la profondeur de ses vues, la vigueur naïve de ses sentiments et la vérité de ses tableaux, l'homme du moyen-âge par ses idées, ses préjugés et le genre de son imagination, l'homme de son pays par son caractère et ses passions, soit personnelles, soit politiques; et, de plus, il est Dante. Pour être original, il n'a pas eu besoin de grands efforts d'invention; il lui a suffi d'être lui-même.

Cela est vrai aussi de Shakspeare et de tous les poètes vraiment originaux. Shakspeare ne se soucie guère d'inventer le sujet de ses pièces, de tirer de son propre fonds des cadres qu'il trouve tout faits ailleurs et des combinaisons dramatiques qui eussent mis à la torture son libre génie, pas plus, au reste, qu'Eschyle, Sophocle et Euripide ne s'en souciaient eux-mêmes aux plus beaux temps de la Grèce. Il se soucie moins encore de chercher, d'après

Aristote ou les modèles antiques, les règles du théâtre classique, tâche dont Corneille, Molière et Racine doivent un peu plus tard s'acquitter assez bien pour ne laisser place à aucun regret. Il continue tout simplement à la fin du seizième siècle la forme dramatique léguée par la tradition du moyen-âge, et emprunte aux récits des conteurs ou des chroniqueurs le fond de ses drames tragiques ou comiques, se réservant pour sa part, qui me semble assez belle, d'infuser sa sève puissante et originale à ces cadres barbares ou vulgaires. Aussi, quand il touche à l'histoire romaine, ce n'est pas, comme l'ont fait chez nous Corneille et Racine, à Tite-Live ou à Tacite qu'il demande ses inspirations; c'est à Plutarque, dont les biographies détaillées et d'avance préparées pour l'action scénique par une série de faits particuliers et d'actions successives, lui épargnent la fatigue ou l'ennui de prendre dans son germe un fait unique, de le pénétrer par la réflexion, et d'en développer logiquement toutes les conséquences dramatiques. Mais voyez-le à l'œuvre. Conte, nouvelle, histoire ou chronique, il ne lui faut qu'un souffle pour donner le mouvement à tous ces êtres qu'il n'a pas créés, mais qu'il féconde. Des personnages existent, dont les actes ont été racontés par un autre; il les touche, et on les voit aussitôt s'animer, s'agiter, se lever, agir sous nos yeux dans toute leur vérité, dans toute l'énergie de leurs passions, de leurs sentiments, vivre, en un mot, de toute la plénitude et de toute la diversité de la vie. Vous diriez les personnages d'un tableau, déjà doués par le peintre du contour et de la couleur, de l'attitude et de l'expression, prenant tout-à-coup le relief des corps, se détachant de la toile et descendant de leur cadre pour exécuter ces évolutions multiples que tout le

génie de l'artiste nous avait à peine fait pressentir. Telle est l'action de Shakspeare sur tous ces récits qu'il emprunte, gais ou sombres, réels ou fictifs, il n'importe. Nous n'avions qu'une pâle copie de l'homme, nous avons l'homme tout entier. Shakspeare est-il moins pour cela de son siècle et de son pays? Non. Il serait impossible de mieux reproduire qu'il ne le fait, sans le vouloir, bien entendu, le caractère particulier du seizième siècle en Angleterre et la nature profondément personnelle du génie anglais. S'il ne se montre pas à nous directement et en pied, comme Dante, nous le voyons apparaître au fond de tous ses drames et de la plupart de ses personnages, tour à tour Hamlet ou Falstaff, si bien fondu avec eux cependant qu'ils sont *lui* toujours, sans cesser un instant d'être eux-mêmes.

Passer de l'Angleterre à l'Espagne, d'un écrivain protestant à un écrivain catholique, de Shakspeare à Cervantes, cela semble difficile à faire sans transition. Rien pourtant de plus simple. S'il y a entre les deux peuples des différences, inutiles à signaler tant elles sont frappantes, ils se rapprochent par l'esprit d'aventure qui leur est commun, par leur caractère d'orgueil individuel et national, et par la couleur fortement prononcée de leur littérature. Pour compléter ces rapports singuliers, Cervantes meurt, sinon le même jour, du moins à la même date que Shakspeare. Original comme Dante et Shakspeare, Cervantes ne ressemble à aucun des deux, pas plus qu'ils ne se ressemblent l'un à l'autre. Il n'est leur frère et leur égal qu'à la condition de s'en séparer nettement par ses procédés poétiques et sa physionomie. Dante met sa personne en contact avec le monde, avec l'homme et avec Dieu ; Shakspeare la

cache, une et diverse, derrière ses personnages, comme le soleil voilé, mais non effacé par les nuages; Cervantes, lui, la dédouble, pour ainsi dire, et nous la montre, ici grave, profonde, généreuse, exaltée, idéale, sous les traits de don Quichotte; là, simple, naïve, populaire, sensuelle et positive sous les traits de Sancho Pança; folle, bouffonne et railleuse sous ses deux faces, parce qu'il proteste au nom de l'humanité et du bon sens contre la fausse grandeur, l'héroïsme exagéré, l'emphase ridicule et tous les travers de l'esprit espagnol. Le poète italien et le poète anglais n'avaient eu besoin, pour établir leur originalité, tout à la fois locale et universelle, pour agir sur leur époque et se faire dans l'avenir une large place, que de se laisser aller au courant de leur siècle et de leur pays; Cervantes, au contraire, a dû prendre en quelque sorte à l'envers les idées, les mœurs, les goûts de sa nation, pour franchir les Pyrénées et venir s'asseoir, comme un hôte ami, au foyer de tous les peuples. Aussi, tandis que les écrivains les plus brillants de l'Espagne, Calderon luimême, le moins incomplet de tous, n'ont pu, grâce à la couleur trop exclusivement nationale de leurs œuvres, s'acclimater nulle part hors de leur territoire, et n'ont guère fourni, même aux temps les plus glorieux de l'Espagne, que des matériaux souvent grossiers à l'imagination des étrangers, le livre de Cervantes, accepté d'emblée par toute l'Europe, a obtenu le succès le plus rapide et le plus durable que jamais œuvre littéraire ait conquis hors de son pays. Cervantes est, pour tout dire, le seul poète largement original de l'Espagne, précisément parce qu'il a su l'être dans une juste mesure, et qu'en restant espagnol et personnel il a parlé à tous le langage de tous. Quant à

ces autres poètes plus spécialement empreints de couleur locale, en apparence plus originaux et seulement plus étranges, qu'ont exaltés certains critiques, et notamment Schlegel, ils prendront place, si je ne me trompe, bien au-dessous de Cervantes, parmi ces génies inachevés qu'on ne peut, sans injustice, reléguer au rang des talents ordinaires, mais qu'il serait plus injuste encore d'admettre à côté d'un Dante, d'un Shakspeare et d'un Cervantes.

Si tout à l'heure la transition de Shakspeare à Cervantes pouvait sembler un peu brusque, il n'en est pas ainsi de Cervantes à Corneille, de l'Espagne de la seconde moitié du seizième siècle à la France de la première moitié du dix-septième. Corneille tient à l'Espagne par ses débuts et la couleur générale de la littérature française à son époque. Le théâtre se pourvoyait alors au-delà des monts, sans goût, sans discernement, sans choix, cherchant la quantité plus que la qualité, inhabile d'ailleurs à fondre des éléments disparates, à concilier les essais classiques de Jodelle et de Garnier avec les inventions romanesques de Lope de Vega, et attendant qu'un homme de génie vînt donner à tous ces matériaux de provenances diverses la marque définitive de l'esprit français. Corneille fut cet homme. Il commença par imiter des imitations, par copier des copies, tâche ingrate, qui eut pourtant ce bon effet, c'est qu'elle lui permit de travailler sur ces ébauches sa forme poétique, et de l'assouplir assez pour la rendre apte à exprimer ses propres sentiments et ses propres idées. Du jour où Corneille sut l'espagnol, il put être original. Il avait demandé ses premières inspirations à ce qui ne vivait pas et ne pouvait vivre ; désormais il alla droit à ce qui vivait. Si les dramaturges de l'Espagne ne songent

guère à l'homme de tous les temps et de tous les lieux, et sont au contraire fort préoccupés de l'homme de leur temps et de leur pays, il n'en est pas moins vrai qu'ils ont à un haut degré le mouvement et la vie. Or, la vie inspire la vie. Corneille lut le *Cid*, et le théâtre français vécut. Je ne sais si l'on a remarqué tout ce qu'il y eut de nécessaire pour l'expansion complète et l'originalité de notre génie dramatique, qui devait être classique par excellence, dans cette impulsion venue de l'Espagne romantique. Supposez Garnier continué, en dehors de l'influence espagnole, par Hardy, Mairet, Rotrou, Corneille et Racine, je ne dis pas que vous n'aurez ni Corneille ni Racine, mais à coup sûr, vous n'aurez ni tout Corneille ni tout Racine.

On s'est beaucoup trop étonné, à mon avis, de l'immense progrès que révèle tout à coup le *Cid* et de la rapide décadence qui suit les quatre chefs-d'œuvre de Corneille, le *Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*. Je ne parle pas du *Menteur*, imité ou plutôt traduit d'Alarcon, et qui ne fut dans sa carrière qu'un heureux accident, auquel, il est vrai, nous devons en partie Molière. Corneille a trente-six ans à peine, et il vieillit déjà, et il n'a plus du génie que par éclairs ! Où chercher la cause de cette vieillesse prématurée ? Dans la nature de Corneille, dans son originalité même. Si, en effet, j'examine de près ces quatre tragédies, les seules où tout Corneille se trouve, j'y vois une seule grande idée sous des formes diverses, le devoir aux prises avec la passion ou les sentiments personnels : dans le *Cid*, l'honneur luttant contre l'amour; dans *Horace*, la patrie contre la famille; dans *Cinna*, la puissance de la volonté contre le désir de la vengeance et l'influence d'un passé souillé de meurtres; dans *Polyeucte*, l'enthousiasme reli-

gieux contre les affections les plus naturelles et les plus douces; partout enfin, l'exemple des nobles dévouements et des nobles sacrifices. Là Corneille est sur son véritable terrain; il est simple, il est profond, il est pathétique, il est majestueux, il est sublime. Nul ne l'égale dans la peinture de ces grandes scènes qui semblent n'avoir été tracées que pour faire honte aux hommes do nos jours de la petitesse de leurs âmes. Tant qu'il habite ces hauteurs, ne craignez pas que le poète vous paraisse jamais au-dessous de lui-même; mais s'il en descend, et il en descendra, vous le verrez hésiter, chanceler, s'amoindrir. Il pourra créer encore *Pompée*, *Rodogune*, *Nicomède*, *Sertorius;* mais sa grande âme, n'étant plus soutenue par l'énergie inspiratrice de ces luttes où le devoir est toujours vainqueur, s'égarera parfois dans des régions inférieures, où, se trompant elle-même par je ne sais quelle apparence de faux héroïsme, elle ne trouvera le plus souvent à nous montrer que les exagérations fanfaronnes ou l'emphatique fierté de l'orgueil individuel. Il pourra produire encore un grand nombre de combinaisons dramatiques, quelques-unes fort ingénieuses, mais il sera réduit alors à mériter ce reproche de bel-esprit que lui adresse Lessing dans son examen de *Rodogune*, et qui serait de la plus révoltante injustice, si l'on prétendait l'appliquer à ses chefs-d'œuvre. Là seulement est Corneille, et je viens de dire pourquoi; là aussi réside son originalité, qui se compose de ce qu'il y a de plus élevé dans la pensée, de plus héroïque dans le sentiment, de plus vigoureux dans l'expression. Ce sera l'éternel honneur de la poésie française d'avoir débuté par ces sublimes peintures de la puissance morale de l'homme.

Que dirai-je de Goethe? La matière est immense, et je dois

être court. Je me bornerai donc, comme je l'ai fait pour les grands écrivains dont je viens de parler, à ce qui est de mon sujet, c'est à dire à rechercher et à rapprocher les divers éléments dont s'est formée son originalité.

Je suis frappé d'un premier caractère qui le sépare nettement de ses prédécesseurs. Dante, Shakspeare, Cervantes, Corneille, quand ils commencent à produire, sont dominés par une certaine naïveté d'inspiration qui ne leur laisse guère de doute ni sur le but à poursuivre ni sur les moyens à employer, et s'ils ont, comme tous les hommes de génie, le sens critique, ils ne s'en servent, à ce qu'il semble, que pour aider à la perfection de leurs œuvres. Il n'en est pas ainsi de Goethe. Au moment où son génie s'éveille, toutes les grandes nations de l'Europe ont eu une littérature; l'Allemagne seule n'est pas encore parvenue, complètement du moins, à trouver une expression qui lui soit propre. Elle la cherche cependant, et les divers systèmes littéraires sont tour à tour examinés, discutés, admis ou repoussés par ses prosateurs et ses poètes. Il ne s'agit pas en effet pour lui d'écouter le dieu, puis de lâcher les rênes à son imagination; il faut qu'il sache d'avance ce qu'il sera, ce qu'il doit être, ce qu'il peut être. Français ou Allemand? Là est la question. Aussi, tout jeune, comme il rêve! comme il cherche! comme il creuse! Il travaille dans les profondeurs, ainsi qu'il le dit de lui-même et de Jacobi, admirable trait qui reste le dernier mot de son génie. Il vient à Strasbourg, afin d'être plus près de la France et de sa littérature; mais la voyant si vieille et si distinguée, lui qui est jeune et qu'attire la muse allemande, jeune comme lui, il tourne le dos à la France et rentre en Allemagne plus allemand qu'il n'en était sorti. A Strasbourg, ce qui l'a le plus

frappé, c'est la cathédrale, cette magnifique production de l'enthousiasme religieux de l'Allemagne au moyen-âge. Il sera donc allemand, et son pays, qui avait déjà Klopstock, lui devra en partie sa littérature. Désormais sûr de lui-même, il va parcourir, sans pour cela rien perdre de sa poésie, le cercle entier des connaissances humaines. La science de l'homme et de la nature, tel est l'objet incessant de ses travaux incessamment reproduits par l'art. Il ne va pas, comme Dante, au devant des hommes et des choses, entraîné par sa passion; il s'assied majestueusement au milieu de la création, impassible en apparence, au fond très sérieusement ému de l'amour du beau et du vrai, et très avide de s'approprier par l'observation toutes ces richesses dont il accroît chaque jour son trésor. Ce qui le distingue, en un mot, c'est la profondeur de la pensée. Dans un monde usé et vieilli, il lui a fallu créer une poésie jeune et neuve; la science seule, soutenue par l'inspiration, pouvait lui en donner les moyens. Mais cette poésie, fruit tardif d'une société qui allait se dissoudre, elle est née avec lui et pourrait bien être morte avec lui. Son génie, pendant une longue vie féconde en tentatives nouvelles, a subi lui-même les transformations qu'on ne remarque d'ordinaire que dans l'ensemble d'une littérature. Il a eu ses trois phases, caractérisées par l'inspiration, l'art et la science. L'art, établissant entre toutes ses forces un savant équilibre, remplit l'époque moyenne de sa carrière, c'est à dire sa virilité; sa jeunesse est échauffée par la passion, qui l'entraîne alors, et la science, s'appesantissant sur lui avec les années, glace ses dernières inspirations sans les détruire. Il serait difficile de contester à un pareil homme et à son œuvre multiple une originalité d'autant plus haute et plus forte qu'elle est l'ex-

pression à peu près achevée du génie d'une grande nation.

J'ai essayé de montrer par les exemples qui précèdent comment de diverses circonstances d'époque, de nationalité, de personnalité, se forme l'invention originale, comment elle croît et se développe sur le fond commun du génie; mais je n'ai pas encore parlé de ce qui l'exprime et la caractérise le mieux, je veux dire le style. Le style, c'est l'homme, a dit Buffon; il eût pu ajouter, le style, c'est la nation, le style, c'est aussi l'époque. Là, en effet, viennent se refléter toutes ces nuances ou profondes ou délicates qui suffiraient, à défaut d'autres distinctions, pour assigner leur caractère spécial aux inventeurs les plus originaux. Toute originalité en définitive aboutit au style. C'est la surface où de toute part l'homme intérieur rayonne.

Le style a pour substance le son, élément tout matériel, tantôt plus éclatant, tantôt plus sourd, suivant les langues, mais correspondant par certaines affinités secrètes et dans des proportions le plus souvent inappréciables à la personne même de l'écrivain. Toutefois, je le négligerai pour m'occuper des éléments plus intellectuels, et, si l'on peut dire, plus littéraires qui le composent. Ils sont au nombre de trois, la couleur, le dessin et le mouvement, comme il y a trois facultés dans le poète, l'imagination, l'art et l'inspiration; la couleur se liant directement à l'imagination, le dessin à l'art, le mouvement à l'inspiration. Le style original n'existe pas plus sans ces trois éléments que le génie original sans ces trois facultés; mais on rencontre dans la réalité des combinaisons diversifiées à l'infini, suivant les époques, suivant les nations, suivant les genres, suivant les individus. Ainsi les grandes époques littéraires se reconnaissent en général à un facile et harmonieux équilibre entre ces trois

éléments du style, parce qu'elles ont pour caractère principal l'équilibre entre les facultés inventives. Les époques de formation et de décadence, au contraire, se signalent presque toujours par la profusion des images et l'éclat de la couleur, résultat nécessaire, là d'une puissance de production encore mal réglée, ici d'un épuisement que trahissent l'effort et la recherche. Pour me borner à un seul exemple, qui nous touche de près, le seizième siécle en France et le dix-neuvième inclinent à la couleur, tandis que le dix-septième et le dix-huitième, bien que remarquables par toutes les qualités qui concourent à la perfection du style, ont une tendance marquée vers lo dessin, parce que dans ces deux siècles, c'est l'idée, c'est à dire l'art, qui règne. On en peut dire autant des nations littéraires. Celles qui ont joué le plus grand rôle dans l'œuvre de la civilisation, les Grecs, les Romains, les Italiens, les Français, ont en général dans leur style, sauf les variations que je viens d'indiquer, un dessin pur, élégant, correct, parce qu'elles ont des idées nettes et précises, tandis que les nations dont la littérature est appelée romantique, les Espagnols, les Anglais, les Allemands, laissant une plus libre carrière aux fantaisies de l'imagination individuelle, penchent visiblement vers un style chargé d'images et de métaphores, au détriment du dessin qui arrête et circonscrit la pensée.

Le style, qui est toujours, ai-je dit plus haut, l'expression définitive de l'originalité, parce qu'il est l'expression vivante de l'homme, acquiert en certains cas et chez certains poètes une importance telle que, sans effacer, encore moins annuler les autres caractères de l'invention, il les subordonne et tend même parfois à les faire oublier. Deux poètes du premier ordre nous offrent ce phénomène, Virgile et Racine.

Quel que soit le mérite intrinsèque des *Géorgiques* et de l'*Enéide*, ce que nous aimons dans Virgile, c'est Virgile lui-même. Sa personnalité, reflétée dans son style, se montre à nous si noble, si douce, si profonde, si harmonieusement belle, qu'elle nous charme, nous attire et nous enivre comme ces parfums tout à la fois pénétrants et suaves. Racine, dont l'action personnelle est moins directe, puisque sa forme est dramatique, a cependant sur nous une influence analogue. Sans méconnaître en lui le peintre toujours vrai et souvent énergique des passions et des caractères, on est tenté, en le lisant, et même à la scène, d'oublier les personnages derrière lesquels il ne se dérobe qu'à demi pour ne voir, n'entendre et ne sentir que lui. L'un et l'autre, au reste, le poète qui a créé *Didon* et le poète qui a créé *Phèdre*, n'ont été égalés par personne dans l'éloquente expression de l'amour. L'amour, qui échauffe leurs âmes, pénètre partout leur style et lui donne je ne sais quel doux éclat, je ne sais quelle idéale et ineffable harmonie dont on ne retrouverait l'image que dans le visage céleste des vierges de Raphaël. Ils sont inventeurs par le style, originaux par le style, et cette originalité, pour être moins saisissante, n'est pas moins rare que l'autre.

CHAPITRE III.

—

Pourquoi l'invention originale est inépuisable.

La réponse à cette question se trouve implicitement contenue dans les deux chapitres qui précèdent. Définir les caractères de l'invention originale, c'était dire les causes qui la font inépuisable. Il en est d'autres plus spéciales que j'examinerai tout à l'heure. Je vais me borner à rappeler les premières.

La faculté de produire, étant naturelle dans l'homme, ne peut s'éteindre qu'avec lui. Être fini, il aspire à l'infini; limité dans le temps, limité dans l'espace, limité dans ses moyens d'action, il veut cependant, à chaque instant de sa durée, comme à chacun des lieux où il s'arrête, réaliser l'idéal qu'il conçoit, et il le réalise en effet, imparfaitement toujours, car il est contraint de renfermer dans les bornes

étroites du présent ce qui lui paraît sans bornes. Toutes ses œuvres sont empreintes de ce caractère, l'œuvre poétique plus que toute autre. Chaque période de l'humanité produit au dehors son idée dans un cadre social et sous la forme multiple des arts et de la poésie. Ainsi fait chaque peuple, ainsi chaque poète pour la tâche restreinte qui lui est assignée. Athènes et Rome, deux expressions différentes du génie antique; Italie, Espagne, France, Angleterre, Allemagne, types divers du génie chrétien fécondé à la Renaissance par le souffle des temps anciens. Toutes ces nations ont eu une littérature originale, parce que toutes ont eu une physionomie distincte et surtout une langue qui leur fût propre. La langue est le vrai signe. Elle naît de telle ou telle combinaison de race et de faits historiques, croît, grandit et s'épuise avec le génie de la nation à laquelle elle servait d'interprète et dont elle reflétait l'individualité. La nation, son œuvre accomplie, s'enfonce dans l'histoire; la langue, corrompue et désormais stérile, ne vit bientôt plus que dans les impérissables monuments laissés par un petit nombre de grands écrivains. Viennent alors d'autres peuples et d'autres langues, nouveaux ouvriers et nouveaux instruments, tout prêts à faire une nouvelle œuvre, c'est à dire une œuvre personnelle. Il est même telle nation qui reparaît sur la scène après l'avoir quittée, mais dans d'autres conditions et avec une autre langue, l'Italie, par exemple, deux fois féconde, comme romaine et comme italienne.

Ainsi l'invention originale, nécessairement passagère et mobile, si on la considère chez les nations et les individus, considérée dans l'humanité, est inépuisable.

Ici se présente une question, la même au fond que cette

fameuse querelle des anciens et des modernes qui a fait tant de bruit au siècle de Louis XIV. Comme poètes, valons-nous plus, valons-nous moins, nous autres modernes, que les Grecs et les Romains, nos maîtres assurément dans presque toutes les branches de l'art? Si nous les surpassons, les ayant pris pour modèles, il n'y a pas lieu de nous en faire un mérite : n'est-il pas tout simple que les derniers venus profitent de l'héritage de leurs devanciers? Mais si nous les égalons seulement ou leur sommes inférieurs, que devient le progrès, cette croyance si chère à notre époque? Ce n'est pas tout à fait ainsi, je le sais, que la question était posée au temps de Boileau; pour nous, elle ne peut l'être autrement.

Dans les deux camps, comme cela arrive presque toujours, on avait raison et on avait tort. Nous sommes inférieurs aux anciens par certains côtés, nous leur sommes supérieurs par d'autres. Certes, le fonds intellectuel et moral de l'humanité a gagné beaucoup depuis l'ère chrétienne, soit par les acquisitions de la science, soit par le développement de plus en plus actif du sentiment chrétien. C'est pour le poète et l'artiste une matière plus riche, plus étendue, plus profonde à mettre en œuvre; mais s'ensuit-il que l'œuvre, au point de vue de l'art, le seul qui doive ici nous occuper, soit pour cela meilleure et plus belle? Ce qui fait le mérite de la statue, c'est le génie de l'artiste, ce n'est pas le métal qu'il emploie. Or, argent, bronze ou plâtre même, il n'importe, pourvu qu'elle sorte des mains d'un Phidias ou d'un Michel-Ange. Que la société antique ait été moins riche que la nôtre en faits acquis, en solutions satisfaisantes dans le domaine des recherches scientifiques et dans celui de la conscience, cela est incontestable, et suffit pour établir

la perfectibilité de l'homme et le progrès incessant de sa marche providentielle ; mais cela n'empêche pas Homère et Sophocle, Virgile et Horace, d'avoir conçu et réalisé le beau, c'est à dire le vrai, avec toute la puissance du génie poétique. Matière moins précieuse ou moins élaborée, ou plus neuve, comme on voudra ; mais travail excellent, forme exquise et souveraine. Ajoutez qu'ils ont été les interprètes d'une civilisation complète servie par deux langues d'une admirable perfection, et que, venus les premiers, ils ont eu, les Grecs surtout, la plus entière liberté d'allure, et ont pu se développer logiquement, naturellement, sans être embarrassés par cette masse énorme de faits, d'idées et de sentiments qui obscurcit parfois les plus éclatantes créations du génie moderne. Peintres énergiques et naïfs de la vie humaine, ils nous ont transmis d'ailleurs un riche trésor de vérités, que nous pouvons accroître sans doute, mais qu'il ne nous est pas permis d'abolir. Ils n'ont eu besoin pour cela que d'observer ce qui se passait autour d'eux et en eux, de saisir les rapports et les figures des choses et de les incruster dans leur style en vivantes images. Si l'on considère, en outre, qu'ils avaient une religion toute plastique, féconde en merveilleux symboles, une société numériquement restreinte, des mœurs libres, une vie simple, un ciel lumineux et doux, et, ce qui vaut mieux encore, la jeunesse, on conviendra qu'il est difficile aux modernes, non de les surpasser, mais de les égaler, et que ce qui était la règle chez les Grecs risque fort d'être toujours chez nous une exception. Ils sont donc et resteront nos maîtres pour tout ce qui touche à la forme poétique et au style, sauf à nous à les vaincre, comme l'ont fait nos grands poètes, par la profondeur du sentiment moral.

En résumé, ils ont eu leur originalité, nous avons la nôtre ; et quand ces peuples qui commencent à parler et à vivre, les Slaves, les Américains, par exemple, entreront en pleine possession de leurs facultés poétiques, quand ce vieil Orient, depuis tant de siècles dormant et muet, se réveillera pour nous dire ce qu'il a songé durant son long sommeil, il se produira dans l'art de nouvelles formes originales, expression nécessaire de civilisations nouvelles.

Il y a encore dans l'organisation, dans le mécanisme de la poésie, dans la division des genres, de nouveaux principes de diversité et de spécialité, conséquemment de nouveaux motifs de croire au renouvellement indéfini de l'invention originale.

Au fond, le poète ne peut exprimer que des sentiments, des idées ou des faits ; dans la forme, il ne peut jamais qu'être lyrique, didactique, épique, s'il intervient dans son œuvre, ou dramatique, s'il efface sa propre personne ; mais ces éléments essentiels se mélangent dans des proportions diverses et produisent, sous l'impulsion des circonstances, certaines combinaisons, souvent purement personnelles, qu'on a qualifiées à tort du nom de genres. Ce ne sont que des accidents indéfiniment variables, et par cela même d'une haute importance pour la perpétuité de la production originale.

Ainsi, la satire n'est pas un genre, parce qu'elle n'a ni limites tracées ni règles possibles, qu'elle peut prendre toutes les proportions et toutes les formes, depuis l'épigramme jusqu'au poème épique, depuis l'ode jusqu'au drame. Son nom même ne signifiait dans l'origine qu'une sorte de ragoût ou mélange, *satura*, et Horace l'intitule simplement *discours, sermo*. Il en est de même de l'épî-

tre. Qu'elle soit réelle, comme lorsque Horace écrit à Auguste ou à Mécène, qu'elle soit fictive, comme dans les héroïdes d'Ovide, c'est l'absence de toute forme et de toute règle, c'est la parole ou la poésie dans toute la franchise de la nature. L'élégie n'est qu'un poème lyrique écrit en distiques, au lieu d'être tourné en strophes, et si les Latins n'avaient emprunté aux Grecs leur vers élégiaque, Properce et Tibulle eussent écrit des odes amoureuses comme Horace, et ne s'en distingueraient que par le tour particulier de leur imagination. Qu'est-ce que l'idylle ou églogue? Un court poème, primitivement désigné par un nom vague, comme celui de *mélanges,* autrefois adopté, comme ceux d'*orientales,* de *méditations,* d'*harmonies,* et d'autres récemment mis au jour par des poètes illustres, qui certes n'ont pas la prétention de créer un genre chaque fois qu'ils placent en tête d'un recueil un titre de pure fantaisie. Dans ce recueil de Théocrite, les chants empruntés aux bergers siciliens dominaient par leur nombre, leur mérite et leur nouveauté; on voulut y trouver un genre pastoral qui, selon moi, n'a jamais existé ni avant ni après celui qui en est regardé comme l'inventeur, pas même dans les *Bucoliques* de Virgile, où je ne puis voir, malgré la meilleure volonté du monde, qu'un admirable pastiche.

Toutefois, le vague de ces formes, illimitées comme l'imagination, libres comme la fantaisie, est favorable à l'expansion de l'originalité; il en est même la condition essentielle à certaines époques littéraires où, les grands sujets se trouvant épuisés, le génie inventeur ne se révèle plus à nous qu'en nous ouvrant directement son âme ou en prenant soudainement possession de quelque coin, sinon tout à fait inconnu, du moins jusque là négligé du domaine de la poé-

sie. Ainsi, après les périodes brillantes de la littérature grecque, après Homère et Pindare, après Eschyle et Sophocle, après Aristophane et Ménandre, quand le génie grec semblait n'avoir plus rien à dire, ou, si l'on veut, à chanter, un poète, né à Syracuse, rencontre sous le toît des pâtres, au fond des belles vallées de son pays, des chants grossiers sans doute, mais naïfs, inspirés aux bergers siciliens par le spectacle de la nature et les loisirs de la vie champêtre. Ces chants, il s'en empare, il se les approprie, il leur prend ce que la muse grecque n'a plus et ne peut plus avoir, l'inspiration vive et spontanée, la couleur originale et fraîche; et s'il ne dote pas le monde d'un nouveau genre, à coup sûr, il lui laisse un grand poète de plus. Pour moi, je ne puis voir là qu'un fait isolé, qu'un de ces heureux hasards dont le génie seul profite. Théocrite est Théocrite, rien de plus. Voilà pourquoi il a eu le rare bonheur de créer encore dans un temps où personne ne créait plus.

On pourrait multiplier ces exemples; je n'en citerai que deux, pour nous plus intéressants que tous les autres, car ils appartiennent à notre pays. L'un est du siècle de Louis XIV, l'autre de notre époque.

Qui pouvait se douter que ce vieil apologue, légué par l'Orient à l'Europe, portait dans sa forme simple et raide, destinée à voiler la vérité d'un symbole, la fable souple, vivante, ingénieuse et profonde de La Fontaine? Mais aussi qui se doutait que cette laide et lourde statue égyptienne, dont les bras collés au corps, dont le visage à peine ébauché ne semblent qu'une hideuse caricature de la figure humaine, deviendrait un jour sous le ciseau d'un Phidias ou d'un Lysippe une divine et gracieuse Vénus? La Fontaine, de ce cadre imparfait et qu'on eût dit voué à l'immobilité, a

fait ce drame merveilleux à cent actes divers, si riche de pensée, de sentiment et de style, doublement vrai par une sagace et puissante observation de la vie, et par l'énergique précision des images naturelles dont il se sert pour l'exprimer. Est-ce un genre que La Fontaine a créé? Non; c'est un terrain à peu près stérile sur lequel il s'est établi, qu'il a fécondé de ses sueurs et de son industrie, et dont la propriété lui est si bien acquise que nul n'essaiera de l'en chasser.

Une des innombrables variétés du genre lyrique, et la plus humble peut-être, la chanson, fille légère et moqueuse de l'esprit français, courait depuis l'origine de notre littérature à travers les événements et les hommes, vive, preste, rieuse, étincelante de verve maligne et de franche gaîté, mais négligée de ton, de manières, de langage, surtout ne respectant rien, ni le roi, ni l'Eglise, ni les mœurs, ni les convenances, ni même le préjugé, de toutes les choses de ce monde la plus respectée, sinon la plus respectable. Un homme, naturellement porté aux grandes choses, qu'il eût peut-être confondues, à notre détriment, avec les cadres majestueux de la littérature officielle, la rencontre un jour au cabaret, chancelante, demi-nue, l'ivresse dans le regard et sur les lèvres, improvisant au sortir de l'orgie quelques couplets audacieux sur un refrain goguenard; il s'égaie un instant de ses saillies et même les partage; mais bientôt il la domine, l'attire à lui au lieu d'aller à elle, l'entraîne loin de cette atmosphère impure à la libre et sereine clarté du ciel, et, sans lui ôter sa verve primitive et son inspiration populaire, lui apprend des chants nationaux ou personnels dignes du génie original qui les produit et du noble peuple qui les écoute. La chanson a-t-elle donc changé de nature

et d'essence? Non; elle est toujours la chanson, un peu moins accessible seulement aux caprices du premier venu, depuis qu'un homme de génie, l'asservissant à son inspiration, a fait entrer dans son cadre étroit, mais indéfiniment renouvelé, et, grâce à la méditation, inépuisable, toute la comédie politique d'Aristophane, accrue de l'idée philosophique et du sentiment chrétien, et tempérant l'âpreté mordante du rire par la douceur mélancolique des larmes.

Ces heureuses rencontres, ces inespérés hasards qui permettent à l'invention originale de jaillir d'une source en apparence tarie, en y regardant bien, on les retrouverait dans toutes les littératures. Cela est vrai pour le passé et le sera pour l'avenir. La faculté de créer a son dernier refuge dans l'indestructible personnalité du génie.

Il me reste à présenter quelques observations et à faire ressortir quelques faits, qui me paraissent mériter qu'on s'y arrête.

Moralement et matériellement, dans le fond et dans la forme, le genre lyrique précède les autres genres, qu'il prépare et fait naître. L'hymne d'Orphée prête son vers unique, comme son inspiration, à la muse d'Homère et à celle d'Hésiode, toutes deux également sacrées, également nécessaires en ces âges primitifs. Plus tard ce moule se brise en mille fragments, se diversifie en mille combinaisons pour satisfaire aux capricieux essais et aux effusions personnelles de nouveaux lyriques. Enfin, le chœur, vague et flottant d'abord, bientôt fixé par Stésichore, affecte deux formes distinctes, l'une grave, enthousiaste, idéale, le dithyrambe, l'autre grotesque, bouffonne, sensuelle, le chant phallique, qui produisent, le premier Eschyle, le second Aristophane, c'est à dire l'ancienne tragédie et l'ancienne comédie. La forme

4

lyrique est donc la forme génératrice de l'épopée et du drame, comme le lyrisme semble en être l'inspiration première.

Si la Grèce toute seule me fournissait cette conclusion, elle pourrait paraître hasardée. Il n'y aurait là qu'un pur accident peut-être ; ce ne serait pas une preuve. Mais si ce fait s'est reproduit à différents degrés et de différentes manières chez les nations modernes, il me sera permis, je pense, de croire à la légitimité des conséquences que j'en tire.

Les poètes du moyen-âge et de la Renaissance, privés des ressources de rhythme et d'harmonie qu'offrait aux anciens leur vers métrique, y suppléèrent par la rime et par une foule de combinaisons savantes, pour la plupart assez négligées depuis, mais dont quelques-unes ont mérité d'être conservées. Or, parmi ces combinaisons il en est une, plus savante et plus harmonieuse que toutes les autres, léguée aux Italiens par les troubadours, le sonnet. Le sonnet est composé, comme chacun sait, de deux parties, dont la première comprend deux quatrains, la seconde deux tercets. La première, ainsi composée de huit vers enchaînés par la rime, souvent même par le sens, et placés dans un ordre invariable, est d'ordinaire une exposition calme, grave, et relativement développée du sujet ; tandis que la seconde, où l'idée se presse, où le sentiment se condense, où la passion s'accumule, se prête, dans son entrelacement irrégulier, aux élans spontanés de l'âme, et finit par éclater en un trait vigoureux ou pénétrant. Telles sont les deux parties du sonnet, telles sont les deux formes qu'a successivement revêtues l'épopée italienne, l'octave et la *terza rima*.

La *Divine Comédie* est écrite en tercets, forme énergique

et incisive, admirablement appropriée à l'âpre personnalité de Dante et à la couleur étrange de son récit. L'octave fut, dit-on, inventée par Boccace, qui n'eut pas grand effort à faire, puisqu'il la trouvait déjà dans le sonnet, toute préparée à prendre la vive et souple allure de la narration épique, n'attendant plus pour se compléter que de légères modifications, nécessaires toutefois, et la main savante d'un conteur expérimenté comme l'était Boccace. Ainsi, Dante et Boccace coupèrent le sonnet en deux moitiés, appliquant l'un et l'autre au genre de récit que comportait leur génie celle des deux moitiés dont le caractère lui convenait le mieux. Ainsi l'Italie, grâce au sonnet, put, dès le principe, faire à son épopée un vêtement original qui la séparât, non moins que le fond, de l'épopée grecque et romaine. Il y avait là pour elle une véritable nécessité. L'Italie, en effet, aime à raconter, et elle raconte admirablement. Rien de plus naturel. A la Renaissance, l'Italie n'agit plus, elle se souvient. Ses souvenirs d'ailleurs sont magnifiques; ils embrassent la vie de la Rome antique et de la Rome du moyen-âge. Elle se plaît donc à ces longs récits où son imagination, repliée sur elle-même, se donne toute carrière, revêt toutes les formes, prend tous les caractères, depuis le profond et sombre mysticisme de Dante jusqu'au noble et chevaleresque enthousiasme du Tasse, jusqu'à la riante et spirituelle raillerie de l'Arioste. C'était donc bien chez elle que la poésie lyrique devait enfanter l'épopée.

L'Espagne, au contraire, qui, à la même époque, se jette tête baissée au milieu des aventures, l'Espagne, qui aime, qui hait, qui guerroie, qui voyage, l'Espagne, qui aspire à la monarchie universelle, l'Espagne, qui agit et qui vit enfin, est plutôt lyrique d'abord, puis dramatique. Lyrique,

elle chante ses hauts faits, ses grands coups d'épée et ses amours, qui ont les uns et les autres moins de solidité que d'éclat; dramatique, elle reproduit dans des cadres pleins de hardiesse, de fantaisie, souvent de bonheur, les mille hasards de sa vie de combats et d'intrigues. Ce sera donc le drame, et non l'épopée, qui naîtra chez elle du développement lyrique, et ce développement même, il sera tout national, tout espagnol; ce ne sera ni l'ode, ni le sonnet, ni la *canzone*, importés d'Italie, et qui trouveront aussi en Espagne de brillants imitateurs, ce sera un vrai fruit du sol, ce sera la romance.

Ce petit poème, d'une forme extrêmement simple et libre, d'une allure dégagée et rapide, est, on ne peut mieux, approprié aux mouvements d'une imagination active, et l'art, s'il y en a, s'y montre tellement rudimentaire qu'il est à la portée des esprits les moins cultivés. La romance, qui emploie le vers de huit syllabes, n'est pas astreinte à la rime; l'assonance suffit. Les vers impairs sont affranchis de cette entrave, fort légère pourtant dans une langue sonore comme la langue espagnole. Cette forme poétique, si facile que la prose le serait moins, est devenue celle du drame. En Espagne, aussi bien que chez les Grecs, le drame est né au cœur même de la nation, et n'a demandé qu'à la poésie populaire son inspiration première et l'instrument matériel dont elle se sert pour la produire au dehors.

Maintenant, si l'on remonte à l'origine de ce vers octosyllabique, on est forcé de reconnaître en Espagne un travail analogue à celui qui s'accomplit en Grèce lorsque l'hexamètre, brisé par la fantaisie individuelle, s'éparpilla en une foule de mètres lyriques. Le *Poème du Cid*, composé au milieu du douzième siècle, les *Légendes sacrées*,

de Gonzalo de Berceo, l'*Alexandre*, de Juan Lorenzo, qui parurent au siècle suivant, et en général les poèmes espagnols, avant le quinzième siècle, sont écrits en vers rimés, de longueur assez inégale, mais le plus souvent de quatorze et même de seize syllabes. Ce vers si long, si embarrassé, si lourd, si difficile à prononcer et à retenir, dut naturellement, en passant par des bouches rudes et des imaginations naïves, se scinder, se partager en deux portions égales, dont la dernière moitié seulement rimait avec la partie correspondante du vers suivant. De là l'obligation de l'assonance imposée aux vers pairs et la liberté la plus absolue laissée aux vers impairs. De là cette allure indépendante et fière de la romance octosyllabique, qui semble bien moins marcher que courir, et qu'on dirait faite tout exprès pour le mouvement passionné du drame.

On le voit, en Italie et en Espagne, comme en Grèce, la poésie lyrique, tout à la fois par ses qualités intrinsèques et par ses combinaisons rhythmiques, là plus savantes et plus riches, ici plus grossières ou plus simples, a puissamment influé sur la formation et le progrès naturel des genres poétiques où devait s'incarner plus spécialement le génie de la nation. Je puis donc affirmer qu'entre les causes qui perpétuent à travers les âges l'invention originale, une des plus actives est sans contredit cette faculté inhérente à la poésie de créer pour de nouvelles circonstances des formes matérielles incessamment nouvelles. Au reste, cette question, qu'ici je dois seulement indiquer, peut fournir la matière d'un traité spécial, auquel ne manqueraient, je le crois, ni les recherches curieuses, ni les vues neuves, ni les rapprochements inattendus.

Quoique je n'aie aucunement l'intention de m'engager

dans cette question, je ne veux pas cependant terminer ce chapitre sans appliquer à l'histoire de notre poésie quelques-unes des observations qui précèdent.

Nous n'avons ni de vastes épopées, comme l'Italie, ni, comme l'Espagne, un théâtre national, c'est à dire populaire. Notre tragédie, épique au moins autant que dramatique, s'est placée dans une sphère tout autre, et plus haute, parce qu'elle est profondément humaine. Il ne faut donc pas chercher son origine dans une tradition française, puisqu'elle dérive de la tradition antique et universelle, et il serait impossible de la rattacher directement à aucun des essais lyriques du quinzième siècle et du seizième. Mais si notre théâtre, cette expression la plus élevée et la plus complète de notre génie poétique, reste en dehors de ces conditions, il n'en est pas moins vrai que les formes lyriques jouent un grand rôle à certaines époques de la poésie française, notamment le sonnet, que les plus hardis réformateurs du seizième siècle, Ronsard et Du Bellay, cultivent avec une véritable prédilection. Pourquoi le nierait-on? Le sonnet a eu l'inappréciable avantage d'enseigner à ces poètes l'art de construire élégamment une phrase poétique et de donner du relief à la pensée en l'enfermant dans des lignes pures, harmonieuses et précises. Il contient d'ailleurs en germe la plupart de nos strophes lyriques. La strophe de dix vers, la plus noble, la plus savante de toutes, est un sonnet tronqué auquel il manque un quatrain; celles de huit, de six et de quatre vers, plus simples et non moins usitées, ne sont que des fragments de sonnets, soit les deux quatrains, soit les deux tercets réunis, soit un seul quatrain pris à part.

Qu'on se reporte maintenant aux diverses tentatives de rénovation ou de réforme qui se sont produites dans la

république des lettres, commo on disait naïvement autrefois, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours, et l'on se convaincra que novateurs et réformateurs semblent s'être donné le mot pour employer de préférence à cet usage les cadres toujours prêts de la poésie lyrique. Ronsard et son école reviennent-ils de leur émigration dans l'antiquité pour conquérir la langue française et l'enrichir, un peu malgré elle, de mots grecs et latins ? Ils ont pour armes de guerre le sonnet et toutes les variétés de l'ode. Malherbe à son tour entreprend-il de chasser ces intrus et de réintégrer dans ses droits la langue..... j'allais presque dire la nation souveraine ? Il se croit lyrique pour cette œuvre patriotique, lui, le moins lyrique des poètes ; il fait plus ; à force de bon sens et de bon vouloir, il parvient quelquefois à l'être. Si Boileau, qui le suit et le continue, n'essaie pas, lui aussi, malgré l'ode sur la prise de Namur, de se faire lyrique à la façon de Malherbe, c'est que sans doute les prémisses étant posées et bien posées, il n'a plus qu'à en tirer les conséquences; c'est qu'il lui suffit d'achever par le ridicule ces retardataires de l'école de Ronsard qui s'obstinent à vivre cent ans en arrière, et de repousser dans leur nuit ces revenants littéraires qui osent se montrer à la lumière du grand siècle. Les a-t-il fait disparaître au moins ? Pas encore ; ils ont seulement changé d'habit et de visage. Avec Ronsard, ils adoraient les anciens ; avec Lamotte, ils les méprisent. Or, Lamotte, un réformateur aussi, non content de refaire Homère, veut tuer la poésie; et pour y arriver plus sûrement, que fait-il? Des odes. Je ne dirai pas irrévérencieusement, avec un poète contemporain, que c'était faute d'idée, car Lamotte avait des idées. Je veux seulement signaler cette prédilection instinctive pour les formes lyriques de

presque tous ceux qui se sont occupés chez nous de la langue poétique, soit pour la renouveler, soit pour la détruire. C'est qu'en effet c'est là surtout qu'elle existe, là qu'elle naît et se développe, indépendamment même de l'idée ou du sentiment, dont la forme lyrique, seule entre toutes, semble pouvoir se passer par instants, se suffisant à elle-même et vivante encore au milieu du vide par la richesse des couleurs, la beauté des lignes et l'harmonie. De nos jours, par où a commencé cette réforme littéraire, si légitime au fond malgré ses excès? Comme son aînée du seizième siècle, par l'ode, cet innocent instrument de révolution, et par cet inévitable sonnet, que j'aime particulièrement, je le déclare, non qu'à mon avis il puisse jamais valoir un long poème, si toutefois ce long poème ne l'est pas trop, mais pour tous les services qu'il a rendus au génie poétique des modernes, soit en fournissant à Dante son vigoureux tercet, à l'Arioste et au Tasse leur souple et élégante octave, soit en aidant l'idée française à se créer un vêtement digne d'elle.

Je termine ici ma première partie. J'ai analysé les caractères de l'invention originale, j'ai déterminé, autant que je l'ai pu, les causes qui la font inépuisable. Il me reste à traiter un autre côté de la question, plus complexe et plus difficile à resserrer en quelques chapitres substantiels, mais qui, en la présentant sous de nouveaux aspects, achèvera de démontrer les principes que je me suis efforcé d'établir.

SECONDE PARTIE.

DE L'INVENTION ORIGINALE

DANS SES RAPPORTS AVEC LE CULTE RELIGIEUX,
LES INSTITUTIONS POLITIQUES,
LES GRANDS ÉVÉNEMENTS, LE PROGRÈS DES SCIENCES,
ET GÉNÉRALEMENT L'AGE DE CIVILISATION
AUQUEL UN PEUPLE EST PARVENU.

CHAPITRE PREMIER.

—

Antiquité.

Si la religion en Grèce était restée entre les mains d'une caste sacerdotale fortement organisée, comme en Egypte et dans l'Inde, le dogme, perpétué par les initiations, ne fût pas sorti de l'enceinte du temple ou ne se serait traduit au dehors que par des hiéroglyphes, par des symboles obscurs, dépourvus de grâce et de beauté, manifestations purement intellectuelles d'idées impénétrables. Il y aurait eu peut-être une poésie consacrée, traditionnelle, emprisonnée dans des formules obligatoires, raide enfin, glaciale, immuable; mais la poésie véritable, celle qui part du cœur de l'homme pour y revenir, ou ne serait pas née, ou, si elle avait pu naître, ne se serait jamais développée. Elle eût péri tôt ou tard

écrasée par le symbolisme sacerdotal. Heureusement, le génie grec, qui avait pour mission d'initier les autres, mais au grand jour, par l'art, par la poésie, par la science, non de s'enfermer lui-même dans les langes étroites des initiations particulières, se hâta d'échapper à ces entraves et se répandit, libre et fier, dans toutes les voies ouvertes à l'intelligence humaine. Sa pensée religieuse, dont les racines plongeaient au cœur des antiques mystères, poussa d'innombrables jets, se déploya en innombrables rameaux, et porta pour fruit cette profusion de fables ingénieuses ou profondes, mais toujours brillantes, qui, après avoir nourri si longtemps l'imagination païenne, fournirent encore des aliments à toute l'Europe de la Renaissance. Chaque idée eut une figure, chaque sentiment une image, et cette figure fut celle de l'homme, cette image fut empruntée à la nature vivante. Ces dieux immortels qui habitaient l'Olympe, plus grands, plus puissants, plus heureux, au fond les mêmes que ces autres dieux mortels qui rampaient sur la terre, n'étaient guère que des personnifications d'idées abstraites ou de forces naturelles, insuffisantes sans doute au point de vue religioux, mais admirables au point de vue de l'art.

Je ne veux pas redire, après tant d'autres, tout ce que cet anthropomorphisme de la mythologie païenne prêta d'éclat, de variété surtout, aux inventions poétiques des Grecs et des Romains, quelle idéale beauté la figure de l'homme revêtit sous les mains de ces divins artistes. Co qu'il faut dire, c'est que si le culte païen, ne nous montrant jamais Dieu qu'à travers la forme humaine, n'inspire pas à ses poètes et à ses artistes ce sentiment profond qui se révèle dans la poósie chrétionne, il eut cependant pour expression solennelle l'enthousiasme de ces chœurs cycliques, dithy-

rambiques et autres, dont le souffle puissant se fait sentir encore pour nous, à la distance où nous sommes, dans les chœurs des tragiques, dans quelques parties de ceux d'Aristophane, et dans les odes de Pindare, bien que les plus religieuses soient aujourd'hui perdues.

On aurait tort toutefois de ne voir l'influence du culte sur le genre lyrique que dans les poèmes qui semblent en être une émanation directe, comme l'hymne et le dithyrambe. Cette influence se trahit partout. Ainsi, ces belles cérémonies, ces jeux, ces spectacles, toutes ces pompes en plein air, en plein soleil, tous ces hommes rassemblés à qui la religion ne demande que de jouir et d'être heureux, exaltent l'imagination des poètes, la remplissent d'harmonie, de parfums et d'images, et mêlent à leurs inspirations les plus personnelles, je dirais presque les plus petites, quelque chose de ce vaste et solennel esprit qui anime les foules et comme un reflet mystérieux de l'universelle nature. D'un autre côté, la morale païenne n'a ni règles fixes ni sanction religieuse. On ne la trouve pas écrite dans des livres sacrés ou dans les prescriptions d'une église souveraine des âmes. Elle dérive de la tradition et de la conscience de chaque homme. Pour lui trouver des formules, il faut les chercher dans les œuvres des philosophes et des poètes, surtout des lyriques. De là cette richesse de pensées morales, si remarquable dans Pindare; de là aussi cette liberté du poète dans la peinture de ses émotions et de ses mœurs, et cette sensualité trop habituelle, qui se croit toujours légitime, pourvu qu'elle s'exprime avec élégance. C'est qu'en effet chez cette nation d'artistes les fautes de goût étaient celles qu'on redoutait le plus.

Ce que l'épopée doit à la mythologie pour tout ce qui

tient au merveilleux, il est à peine nécessaire de l'indiquer. Ces divinités presque humaines, si variées et en même temps si précises de formes et d'attributs, pour bien apprécier leur importance poétique, il suffit de les voir à l'œuvre dans les poèmes d'Homère. Dans ces symboles que pénètre partout la lumière, quelle riche matière à l'invention! quelle source inépuisable de clarté, de mouvement, de vie! Ce merveilleux cependant, malgré sa beauté, n'est pas le plus grand bienfait que l'épopée grecque doive à la mythologie. Créer des dieux, c'est bien; créer des hommes, c'est mieux encore. Or, ce culte païen, qui, au lieu d'envelopper ses idées dans de monstrueuses ou inintelligibles allégories, comme les religions de l'ancien Orient, tendait sans cesse à les revêtir de formes claires, palpables, réelles autant qu'idéales, poussait irrésistiblement les poètes et les artistes à étudier la figure humaine, à la détacher de tout ce qui n'était pas elle, à la reproduire en traits simples et vigoureux, et leur apprenait à se maintenir dans un milieu nécessaire entre la nature et Dieu, ces deux infinis qui nous attirent et menacent également de nous absorber.

Les personnages d'Homère sont des êtres comme nous. Tout est vrai en eux, leurs passions et leurs caractères. Aussi leurs actions nous frappent, leurs sentiments nous remuent; nous rions de leur gaîté, nous pleurons de leur douleur. Qu'ils sentent, qu'ils pensent, qu'ils parlent, qu'ils agissent, en eux nous reconnaissons des frères, et que ce soit Andromaque aux bras d'Hector ou Priam aux pieds d'Achille, nous n'oublions rien, car ces êtres fictifs ont traversé nos cœurs avant de se graver dans nos mémoires. La nature, dans ces immenses tableaux, est retracée avec la même précision, la même vérité et la même énergie de cou-

leur. Elle ne nous apparaît pas comme transfigurée à travers les impressions du poète; nous la voyons telle qu'il la voit, dans toute sa majesté et dans tout son charme, mais aussi dans toute sa réalité.

La poésie dramatique en Grèce sortit du sein des fêtes religieuses. Liée aux cérémonies du culte, dont elle fut l'inséparable ornement, elle en reçut une grandeur et un éclat que nous y chercherions vainement chez les peuples où le théâtre n'eut d'autre caractère que celui d'un amusement public. Le chœur seul, conservant la trace de son origine, eût suffi pour élever le ton de la tragédie. D'autre part, ce que je viens de dire de l'épopée, je le dis également du drame. Il put comme elle entrer jusqu'au vif dans la personnalité humaine, la pénétrer partout, la sonder dans ses profondeurs, et quand il voulut, ainsi qu'Eschyle, faire agir et parler même les dieux, il n'eut qu'à demander à la tradition les images d'avance tracées de ses divins héros.

Si de ces influences religieuses je passe aux influences sociales et politiques, ce n'est plus la poésie lyrique que je rencontre tout d'abord, c'est l'épopée.

La Grèce était composée de peuples différents vivant sous des lois particulières, mais formant par la race une seule nation. En temps ordinaires, ces peuples sont divisés, les cités rivalisent, elles luttent, elles combattent. En deux circonstances seulement nous les voyons d'accord pour une action commune, aux temps héroïques, contre Ilion, aux temps historiques, contre les Perses, toujours l'Europe contre l'Asie. L'historien de la guerre de Troie est Homère, comme le poète des guerres médiques est Hérodote. De tous ces intérêts divers un instant réunis, de tous ces amours-propres accrus et dominés par l'émulation, de toutes ces

passions comprimées par le sentiment national, Homère a composé ses merveilleux ouvrages. Qu'on suppose la Grèce ne formant qu'un grand tout de parties fortement rattachées entre elles par le lien politique, il y aura dans la guerre de Troie un acte politique, accompli avec plus ou moins d'énergie, il n'y aura plus cet élan d'enthousiasme qui emporte vers le même but des hommes libres d'agir autrement ou de ne point agir, cette sympathie toute puissante entre des volontés ordinairement rebelles. Aussi Homère n'est-il point athénien, lacédémonien, argien, thessalien, thébain, il est grec. Tous les peuples, toutes les cités, toutes les familles de la grande race hellénique ont des représentants dans ces majestueuses annales ; mais nul, si puissant qu'il soit devenu dans la suite des siècles, n'y domine à l'exclusion des autres. Monument impérissable d'une époque héroïque où, pour la première fois, toute une nation sent et agit en commun, l'*Iliade* et l'*Odyssée* traversent solennellement les âges, portant au front ce double caractère d'unité et de diversité, de nationalité et d'individualité, infaillible marque à laquelle on reconnaît l'invention dans toute sa force originale.

Au reste, ce caractère existe, également beau, également complet dans la poésie lyrique et dans la poésie tragique des Grecs, dans Pindare comme dans Eschyle, Sophocle et Euripide. Aux jeux olympiques, ou pythiques, ou isthmiques, ou néméens, institutions nationales, c'est à dire tout à la fois religieuses et politiques, accourent, poussés par les mêmes instincts et les mêmes besoins, tous ces enfants d'une même race, exempts pour quelques jours des préjugés, des passions, des intérêts qui les séparent. On rivalise bien encore, mais seulement pour la gloire ; et si les vainqueurs

couronnés aux applaudissements de tous honorent leur cité et leur famille, ils sont avant tout l'honneur de la patrie commune. Tel est le sentiment qui anime Pindare, le poète inspiré de ces fêtes, l'expression vivante de ces brillantes institutions. Dans ses odes, lyriques par le ton, épiques par le sujet, dramatiques par la forme, nous voyons passer tour à tour toutes les traditions héroïques et mythologiques, pour mieux dire, tout le passé glorieux de la Grèce : l'histoire des familles aristocratiques, les expéditions fameuses, les aventures des dieux ; et si Pindare se souvient parfois qu'il est thébain, c'est parce que Thèbes est une ville grecque. Pour le dire en passant, ces digressions qu'on lui a si souvent reprochées, outre qu'en élevant ses sujets elles agrandissent son inspiration, étaient certainement la partie de ses poèmes la mieux accueillie de ses compatriotes, car elle était la plus nationale ; et il est permis de croire qu'il dut, non-seulement l'éclat, mais aussi la perpétuité de ses succès, au caractère d'intérêt général qu'il sut donner à des œuvres dont la destination était nécessairement individuelle.

Pour la tragédie, même remarque. C'est dans Athènes qu'elle brille, dans cette ville où se trouvaient réunis tous les trésors de la pensée humaine, où toutes les idées prenaient un corps et passaient rapidement du monde de l'esprit dans celui des faits, dans cette ville où tous les cerveaux pensaient, où tous les bras agissaient, soit pour les arts, soit pour le commerce, soit pour la guerre. Ailleurs, ou elle n'existe pas, ou elle s'éteint dans l'oubli. Athènes, seule peut-être entre les cités de la Grèce, est tout à la fois assez riche et assez amie de la gloire littéraire pour faire les frais de ces dispendieuses représentations dramatiques. Les poètes athéniens ont bien le droit d'être fiers de leur cité protégée

par Minerve, et l'on comprendrait qu'ils fussent exclusifs. Cependant où vont-ils puiser les sujets de leurs drames? Dans les traditions athéniennes? Pas le moins du monde. Sans oublier Athènes, qui apparaît de temps en temps dans leurs œuvres, ils demandent partout leurs inspirations aux traditions de la race. Ils illustrent par leur génie, non ce qui est athénien, mais ce qui est grec. Aussi les vers d'Euripide, récités en Sicile par les Athéniens prisonniers, firent plus pour les sauver que n'eût fait peut-être une victoire. Aussi, lorsque le sort d'Athènes vaincue fut mis en délibération par les chefs du Péloponèse, il suffit, selon Plutarque, pour émouvoir les cœurs et lui conserver l'existence, de quelques vers de l'*Electre* d'Euripide jetés au milieu d'un festin, du souvenir de son hellénisme littéraire habilement ou spontanément évoqué par un chanteur à gages.

A ces influences générales il s'en joint d'autres plus particulières. Suivant le régime politique de la cité, démocratique, aristocratique ou despotique, suivant même sa position continentale ou insulaire, l'invention originale y change de nature et de caractère, parfois même est ou n'est pas. Il suffit ici d'une indication rapide.

Tandis que la république aristocratique de Sparte, vouée à l'immobilité par les institutions de Lycurgue, ne produit et ne peut produire que des hommes de guerre ou des hommes d'Etat, la république démocratique d'Athènes, toujours en mouvement, est féconde, non pas seulement en guerriers et en politiques, mais en orateurs, en artistes, en poëtes, et attire à elle presque toute la vie intellectuelle de la Grèce. A Sparte, on redoute les lettres, parce qu'elles remuent des idées, la parole, parce qu'elle a des ailes, les arts, parce qu'en flattant l'imagination ils amollissent les

caractères, et de peur d'imprimer la moindre secousse à cette machine lacédémonienne organisée, selon l'inspiration propre du génie dorien, pour la domination et la conquête, on y réduit l'individu à une mâle et énergique mais ignorante et grossière pauvreté, on y écrase l'homme sous le citoyen, on ne montre à chacun que la cité et on lui cache le monde. Qu'on ne cherche donc pas d'invention poétique dans un pareil état social ; elle détournerait vers l'idéal quelque chose de cette activité qui doit se renfermer tout entière dans les limites de l'action positive.

Pour des causes analogues, les autres cités aristocratiques de la Grèce n'ont rien ou presque rien produit en poésie. Le pouvoir, une fois tombé aux mains d'une oligarchie, comme dans Argos, comme dans Corinthe, au moins pendant un temps, ne pouvait y subsister avec l'impérissable liberté de la pensée qui s'exprime. La muse, même assujettie, affranchit encore les âmes. Aussi les oligarchies ne se contentent pas de l'enchaîner, elles la tuent. Lacédémone n'a qu'un poète dans son histoire, et c'est sa rivale, Athènes, qui le lui prête. Corinthe, enrichie par son commerce, a des courtisanes célèbres, et pas un poète. Si par hasard nous pouvons surprendre, dans l'une ou l'autre de ces villes bien ou mal gouvernées par une aristocratie jalouse, quelques reflets du génie poétique, soyons sûrs qu'il revêtira la forme lyrique, la plus personnelle de toutes. Ne pouvant, ou ne voulant, ou n'osant rien chanter de ce qui passionne et remue les hommes, on se chante soi-même, on chante ses amours et ses plaisirs.

Ce que produit la contrainte dans ces états aristocratiques, l'isolement et le repos le produisent également dans les cités insulaires. Les âmes, repliées sur elles-mêmes,

n'ayant pas pour aliment le spectacle des grandes choses et le mouvement des grandes affaires, ou s'assoupissent dans un demi-sommeil, ou s'échappent en effusions lyriques, tantôt plus molles, tantôt plus vigoureuses, mais toujours empreintes d'un fort sentiment d'individualité. La seule île de Lesbos compte parmi ses poètes lyriques Arion, Terpandre, Alcée, Sapho, énergiques ou douces voix qui, lorsqu'elles n'avaient pas de tyrans à maudire, ne trouvaient à célébrer que l'amour sur ces heureux rivages.

Il en est de même des villes dont l'action politique est nulle ou faible. Deux cités qui n'eurent qu'un éclat passager, Argos au temps de la guerre de Troie, Thèbes au temps d'Epaminondas, ont vu naître, la première Télésille, la seconde Corinne et Pindare. Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer combien on rencontre de noms de femmes parmi les noms fameux qu'illustra la lyre. Peu faites pour agir, elles chantent; elles sont lyriques au même titre que les cités oisives.

La démocratique Athènes, au contraire, la ville de l'action par excellence, est avant tout dramatique. Lyrique, elle ne l'est guère, si ce n'est dans les chœurs, c'est à dire sans rêverie et sans personnalité. Une fois cependant il lui naît un poète exclusivement lyrique; mais c'est pendant la période aristocratique de son histoire, et ce poète encore, ce Tyrtée, qui fit vaincre Sparte, se signale par la mâle ardeur de son inspiration guerrière.

La Sicile a un tout autre caractère. Elle semble avoir le génie de l'invention proprement dite. Elle n'a rien développé, rien achevé; ce rôle était réservé au génie progressif d'Athènes; mais elle a eu le rare privilége d'innover dans presque tous les genres. Stésichore, qui inventa l'épode,

était d'Himère; Epicharme, qui inventa la comédie, celle du moins que perfectionna Ménandre, vécut à Syracuse; Empédocle, qui inventa, dit-on, la rhétorique, était d'Agrigente; Théocrite, de Syracuse; Archimède, de Syracuse. Par un singulier hasard, ce fut encore en Sicile, à la cour de Frédéric II, que débuta la poésie italienne avant la *Divine Comédie.* A quelles causes attribuer cette fécondité inventive? A la race? Mais les Siciliens étaient des Grecs comme tous les autres. A la position insulaire? Mais la Sicile avait un grand mouvement commercial et une certaine importance politique. Je ne vois qu'une seule cause à ce fait, qu'on ne saurait nier : c'est la nature des gouvernements siciliens. Ils furent presque tous, sauf de rares intervalles, tyranniques, c'est à dire livrés au caprice d'un seul. Or, si ce tyran s'appelait Hiéron ou Denys, s'il remportait des victoires aux jeux olympiques, comme le premier, ou des couronnes dramatiques à Athènes, comme le second, le poète était sûr de trouver en ce tyran un protecteur, et, pourvu qu'il ne prît pas de trop grandes libertés, il pouvait échapper aux carrières. Mais les carrières étaient toujours là, prêtes à s'ouvrir. Il en résultait une lutte constante entre le génie poétique, qui, loin d'être proscrit, était encouragé, honoré, payé, et la nécessité de ne point heurter une tyrannie ombrageuse. Ne pouvant s'étendre en tous sens, on se concentrait sur un point; n'osant toucher au fond, on se prenait à la forme; et c'est ainsi qu'on inventait, faute de pouvoir pleinement et librement développer cette noble science des hommes et des choses dont se nourrit la vraie poésie. D'ailleurs les tyrans passaient vite, et ce que la fantaisie de l'un avait laissé naître, la fantaisie d'un autre l'empêchait de croître.

Des causes à peu près semblables amenèrent dans Athènes la transformation de la comédie. Quand l'Etat perdit sa liberté, la comédie perdit la sienne. De la satire personnelle elle aboutit par une série de métamorphoses à l'observation purement humaine. Alors parut Ménandre. Mais cette question se lie à une autre que je n'ai pas encore abordée, l'influence exercée par les grands événements sur le caractère de l'invention originale chez les Grecs.

Les grands événements agissent toujours, soit en bien, soit en mal, sur le développement poétique d'une époque ou d'un peuple. Ils excitent l'imagination ou ils l'éteignent, et dans tous les cas, ils la modifient profondément.

La guerre de Troie eut en Grèce une puissante initiative. Elle mit en contact les diverses branches de la famille hellénique, les unit dans une communauté de dangers et de gloire, et, par le caractère héroïque des actes plus peut-être que par l'importance du résultat, produisit sur les esprits une impression forte et durable, qui eut pour expression nécessaire une grande période épique. Les guerres médiques, plus sérieuses et plus terribles, revanche de l'Asie contre l'Europe, marquent la virilité du génie grec. L'époque qui les suit est dramatique; cela est dans l'ordre. Pour tout résumer en un mot, les guerres médiques enfantent le siècle de Périclès.

A ces luttes fécondes contre l'étranger succèdent les luttes fatales entre Sparte et Athènes, cette guerre intestine du Péloponèse, qui prépare la domination macédonienne et les conquêtes d'Alexandre. L'Asie conquise, la Grèce n'est pas plus forte, elle est moins libre. La poésie ne meurt pas, mais elle se transforme. Je ne sais quel souffle venu de l'Asie a passé sur elle, qui la détrempe et l'amollit. La tra-

gédie se tait ou s'amoindrit chaque jour, n'ayant plus rien à dire de grand à des caractères énervés, à des âmes trop petites désormais pour ses nobles et patriotiques inspirations. La verve lyrique se traduit en élégies, charmantes de forme, chefs-d'œuvre de grâce et d'art, mais dangereuses par les sentiments qu'elles expriment. L'ancienne comédie, rude et brutale fille de la démocratie, qui ne riait qu'en mordant, mais dont les âpres colères avaient cela de bon du moins qu'elles ne permettaient à aucun citoyen de s'endormir dans ses vices, avait depuis longtemps fait place à une sorte de comédie dégénérée et bâtarde, qu'on a nommée la comédie moyenne, faute de pouvoir lui trouver une désignation plus positive. Enfin, une nouvelle poésie se montrait de toutes parts, née de l'affaiblissement des mœurs, de la décadence des institutions et des caractères, peut-être aussi de l'épuisement des anciennes formes poétiques. Ce n'était pas encore un genre qui se produisait, c'était un esprit nouveau, une disposition morale, inconnue jusque-là, qui s'infiltrait peu à peu dans tous les genres ; c'était l'élément romanesque qui apparaissait pour la première fois dans la poésie simple, forte et saine de l'antiquité.

La comédie de Ménandre, comme l'a fait observer avec tant de raison M. Villemain dans son beau travail sur les romans grecs, touchait de fort près au roman moral. On pourrait aller plus loin et affirmer que cette comédie n'était, au temps de Ménandre, comme elle l'a été depuis chez les Romains et chez les peuples modernes, qu'une des formes du roman, qui est tour à tour lyrique, épique, dramatique. C'est la fiction, soustraite aux traditions héroïques ou mythologiques et introduite dans le cercle de la vie de chaque jour. Théocrite, qui vient après Ménandre, fait-il autre chose

que du roman? Ces mœurs pastorales, qu'il peint avec tant de charme et de vigueur, ne sont-elles pas fictives? Et ces tableaux de la nature, d'une couleur pourtant si riche et si belle, d'un dessin si achevé et si pur, n'ouvrent-ils pas déjà par quelque coin ces perspectives infinies où se complaît l'imagination romanesque des poètes chrétiens?

De Ménandre nous ne savons presque rien, si ce n'est par Térence et les anciens critiques, unanimes pour vanter la douceur passionnée de son style, et, si je puis m'exprimer ainsi, la couleur érotique de ses comédies; mais Théocrite, nous le possédons, et il nous est permis d'en juger par nous-mêmes. L'amour est au fond de tous ses poèmes, non pas tendre et doux, mais ardent et souvent terrible. Il brûle les cœurs, il consume les corps, il éteint ou dessèche les âmes. C'est l'amour qu'allume un climat dévorant dans un sang qui fermente; c'est l'amour exalté jusqu'au délire par l'oisiveté de la vie pastorale et les loisirs funestes que la tyrannie impose aux âmes les plus actives. L'amour d'Anacréon, c'était la volupté; celui de Théocrite, c'est la mort. Il tue Daphnis et fait de Simèthe une empoisonneuse. Tel qu'il est, cet amour est le seul qui convînt à la cour des Ptolémées, ces pâles héritiers d'Alexandre.

A Théocrite succède, sur cette même terre d'Egypte, Apollonius de Rhodes; à Daphnis, à Simèthe, Médée; à des amours terribles, un amour plus terrible encore. Et cependant, à certains accents qui annoncent Virgile et préparent Didon, on sent que la femme va prendre ce caractère nouveau, ce rôle tout spécial qui lui appartient à la fin des sociétés. Tandis que l'homme, à ces époques, abandonnant l'austère discipline et les mâles vertus, se livre de plus en plus aux passions dissolvantes, la femme, toujours forte par

la passion, soit pour le bien, soit pour le mal, regagne sur ce terrain une sorte d'égalité, en dépit des mœurs et des lois qui la rabaissent, apparaît plus énergique et plus puissante, sinon plus grande, et, grâce peut-être à la communauté des souffrances, se fait mieux étudier et mieux comprendre.

L'heure de la déchéance a sonné pour le monde grec. Voici venir ce fils dégénéré des vainqueurs de Salamine et de Platée, qui n'a gardé de l'esprit national que la subtilité et la ruse, ce *Græculus* enfin, si souple, si intrigant, si fourbe, si dégagé de tout principe moral, qui monterait au ciel, nous dit Juvénal, si on le lui commandait, pour peu qu'il eût faim.

Le dernier grand événement de cette période est la conquête romaine. Devenue la proie de Rome, après avoir subi déjà le joug macédonien, et façonnée d'avance à l'esclavage, la Grèce n'invente plus, elle se répète. Elle est toujours fine, intelligente, habile dans la pratique de tous les arts; mais elle a perdu avec l'antique liberté et les antiques mœurs son admirable faculté de création originale. Je me trompe, avant de s'éteindre elle crée une dernière œuvre, la littérature latine. C'est un feu qui a consumé tous ses aliments, mais qui a conservé assez de force pour enflammer de nouvelles matières, et allumer un autre foyer presque aussi rayonnant que le premier. Epuisée sous sa forme naturelle, la poésie grecque reparaît sous une forme étrangère; elle se redit sur un autre ton et dans une autre langue. Rome, habituée à la conquête, fait main-basse sur les trésors intellectuels de la Grèce, rapporte la poésie dans ses bagages parmi les dépouilles des vaincus, et, en se l'appro-

priant, la marque d'un caractère ineffaçable. Aussi cette poésie, qui, sur le sol natal, était la vie même d'une nation, n'est plus chez l'autre qu'une chose de luxe dont se pare une aristocratie orgueilleuse, mais que le peuple dédaigne ou ne comprend pas. Ne lui demandez pas de créer; n'ayant pas pour se retremper les sources vivantes de l'imagination populaire, elle ne vit et ne peut vivre que d'emprunts. Elle est donc personnelle, et son génie propre, c'est le génie de l'expression, c'est à dire le style. Là elle triomphe, là elle crée, là elle invente, là elle est originale.

Elle n'est point lyrique, du moins à la manière de Pindare, ce héraut public de tout un peuple; elle l'est parfois avec Catulle, Properce, Tibulle, Ovide, sous la forme de l'élégie, fine et gracieuse peinture d'émotions sensuelles. Tout au plus essaie-t-elle avec Horace d'aborder les hautes régions du lyrisme; mais, privée de l'inspiration religieuse et du sentiment patriotique, elle est purement artificielle et n'aboutit qu'à de brillantes études de style; si bien que, pour retrouver le véritable Horace, il faut lire ses épîtres, ses satires et ces petites odes charmantes où il épanche en liberté sa verve épicurienne.

Si la poésie romaine n'est pas lyrique, elle n'est pas non plus dramatique. Le théâtre latin, tout grec par le sujet des pièces et par le fond des mœurs, pouvait amuser les loisirs des patriciens, gens bien élevés et de bonne heure imbus des lettres grecques; il n'eut jamais les sympathies populaires, seule chose qui fasse vivre le drame. Comment supposer un véritable développement dramatique chez un peuple qui remplaçait avantageusement la comédie par des animaux savants et la tragédie par des combats de gladiateurs? Plaute et Térence, peintres nécessaires d'un certain côté

des mœurs locales, si l'on excepte cette nécessité qui est la même dans tous les siècles et chez tous les peuples, ne sont guère romains que par le style, Térence surtout, l'élégant ami de Scipion et de Lélius. Quant à Plaute, Horace n'en fait pas grand cas. A vrai dire, il semble assez dédaigner le théâtre. Il hait trop le vulgaire pour aimer beaucoup un genre qui ne peut se passer de l'approbation du vulgaire; il est trop délicat artiste pour estimer le gros sel comique et des plaisanteries qui visent plus à la force, fût-elle grossière, qu'à la finesse du trait. Puis l'empereur, ombrageux comme tout pouvoir nouveau, redoute les allusions, inévitables à la scène, et d'autant plus dangereuses qu'elles sont le plus souvent involontaires. Excellente raison pour qu'Horace ne revienne pas de ses préventions. Si j'insiste sur cette répulsion d'Horace pour le genre dramatique, c'est que, sauf quelques cas isolés, elle semble être commune aux plus grands esprits du siècle d'Auguste, et caractérise d'ailleurs ce génie latin entraîné par nécessité comme par goût vers la perfection du style, dont le théâtre, seul entre tous les genres, n'a pas besoin pour atteindre au succès. Je ne parle pas en ce moment de Sénèque; j'y reviendrai.

Ainsi, à Rome, point de véritable poésie lyrique : la seule qui s'y montre est toute personnelle et ne vit que par l'expression; point non plus de vraie poésie dramatique : celle qui s'y produit sur la scène n'est qu'une imitation, souvent même une traduction. C'est que la religion romaine, n'étant qu'un instrument politique aux mains de l'aristocratie, peut bien en certaines circonstances déterminer des actes, mais non pas inspirer des poètes; c'est que d'autre part le polythéisme, usé déjà sous sa forme plastique par l'imagination grecque, a perdu aux beaux temps de Rome presque toute

sa puissance et sa sève. Rome d'ailleurs est toute politique, et sa mission, ce n'est pas de produire des artistes et des poètes, c'est de dompter les nations et de leur donner des lois.

Mais si Rome n'a par elle-même ni poésie lyrique ni poésie dramatique, a-t-elle au moins une épopée qui lui soit propre? Elle, qui a fait tant de grandes choses, ne saura-t-elle les chanter? Cette question vaut la peine qu'on s'y arrête.

Rome est fondée comme un asile, où viennent se réfugier des hommes de toute origine, unis entre eux par un seul lien, la nécessité de vivre. Ce n'est pas une nation, c'est un peuple. Il n'y a donc pas chez les Romains, comme chez les Grecs, cette unité qui résulte de la communauté de race, et par conséquent de mœurs, de caractères, de tendances; il y a l'unité d'intérêt, l'unité politique. Or, cette unité réside dans la persistance des idées et la continuité des faits. Rome n'est qu'un point qui va croissant toujours. Il n'y a pas dans son histoire un seul moment où Rome soit tout entière. Cette histoire est un grand drame dont toutes les parties sont étroitement liées. En détacher une, comme l'a fait Homère pour la Grèce, toute réunie devant Troie, est chose impossible. Tout se tient, tout s'enchaîne; Rome est partout, mais on ne peut la saisir nulle part. Aussi, tandis que le Grec, doué du génie de l'invention poétique, s'empare d'un fait national pour en composer un vaste poème, résumé puissant de l'unité grecque, le Romain, sous prétexte de poésie, fait de l'histoire, parce que l'histoire marche avec le temps, parce que l'histoire, c'est la politique, c'est à dire les faits et les idées qui les inspirent.

Voyons Ennius, l'Homère latin. Il était bien placé, ni

trop près ni trop loin des temps primitifs de Rome ; et si ces premiers faits racontés par Tite-Live n'eussent été que des traditions ou des mythes, comme le veut certain système historique, rien n'était plus facile à Ennius que de les réunir et de s'en emparer. Ennius connaît Homère ; lui-même est grec d'origine ; il traduit les poètes tragiques et comiques d'Athènes ; pourquoi n'emprunte-t-il pas à Homère ses procédés de composition ? C'est qu'en détachant une partie de l'histoire de Rome il néglige la suite des événements, leur enchaînement, leurs conséquences. Le berceau de Rome est celui d'un empire qui doit un jour embrasser le monde. Ce n'est donc pas dans un point donné de son existence, c'est dans son développement tout entier qu'il faut le prendre. Le besoin de satisfaire aux traditions connues de l'art épique a sur Ennius moins d'influence que le désir de montrer Rome telle qu'elle est, c'est à dire dans sa politique, qui est sa vie. Voilà pourquoi Ennius, tout en admirant Homère, ne l'imite pas ; voilà pourquoi il écrit des *Annales*, non une *Iliade*.

Cette tendance vers l'histoire se montre partout dans la poésie latine. Lucain chante les guerres civiles, Silius Italicus les guerres puniques, ou, pour mieux dire, l'un et l'autre ils racontent, historiens au fond plus que poètes. Ovide ne compose pas, du moins à la manière large du génie grec. S'il invente d'ingénieux détails et arrange habilement des tableaux, il semble ignorer la grande harmonie de l'unité ; il n'est au fond que le brillant narrateur des *Fastes* et des *Métamorphoses*. Virgile lui-même, dont le double but en écrivant l'*Énéide* semble avoir été de flatter Auguste et de se placer plus à portée des sources homériques, fait

des efforts évidents pour donner un caractère historique à son héros comme à son récit, dont la forme générale, surtout dans les six derniers livres, est en effet plus historique que poétique.

Le Romain se retrouve toujours. S'il s'agit de poèmes, comme s'il s'agit de conquêtes, il aime les longues entreprises, et de même qu'en politique il se contente d'imprimer sa propre marque à ce dont il s'empare, en poésie il croit avoir assez fait quand il a revêtu la réalité ou les fictions d'autrui de ce style profond qui n'appartient qu'à lui, sûr dans l'un et l'autre cas de donner à ses œuvres la durée de la ville éternelle.

Ainsi Rome, politique et guerrière, a eu des poèmes historiques; elle n'a pas eu d'épopée héroïque, si ce n'est sa merveilleuse histoire, la plus colossale des épopées. Mais, à défaut d'un Homère, elle a un Lucrèce; à défaut d'un immense récit épique, une magnifique exposition d'idées. Sans doute le *Poème de la Nature*, né au milieu des guerres civiles, était le résumé des fatales doctrines qui allaient hâter la décomposition de l'ancienne société romaine; sans doute l'épicuréisme sapait à la fois la religion de l'Etat en reléguant les dieux, inactifs, impuissants, dans le vide du ciel, et la base de la morale publique en substituant un relâchement funeste à l'antique sévérité des mœurs; mais ces doctrines n'étaient dans la pensée du poète qu'une arme pour battre en brèche les superstitions païennes, pour déraciner un culte désormais sans utilité, parce qu'il était sans force, et il les exprima dans des vers énergiques et simples, dans un style digne d'Homère par son ampleur et tout romain par sa mâle rudesse. On ne peut d'ailleurs méconnaître en lui, à côté de son inspiration poétique, et comme l'un des élé-

ments de son génie, cette grave et majestueuse tristesse, qui donne à sa figure un caractère tout particulier d'originalité et de grandeur. Placé à la limite de deux mondes, Lucrèce s'élève assez haut pour voir du rivage, avec le calme laborieusement conquis et la courageuse sérénité du philosophe, le naufrage prochain d'une société battue par la tempête; mais son regard ne peut s'étendre assez loin pour deviner, au-delà des flots tourmentés, les premiers rayons de ce soleil de l'avenir qui dort encore au sein de la vaste mer. De là vient sa mélancolie; et si dans Sylla, si dans César le mépris des dieux ne semble que venir en aide au mépris des hommes, ce triste auxiliaire de toute ambition conquérante, dans Lucrèce il n'est qu'une souffrance et une protestation.

Quoi qu'il en soit, là encore le fond appartient à la Grèce, la forme seule est latine avec le sentiment puissant qui l'inspire. Ce qui est bien latin, fond et forme, c'est la satire. Mais ici l'influence des institutions politiques se confond avec celle des grands événements, que je viens seulement d'indiquer, et il serait impossible de comprendre Juvénal, aussi bien, au reste, que Sénèque, Lucain et Tacite, si on essayait de les juger en dehors de leur époque.

Après l'ébranlement des guerres civiles, après tant de secousses, tant de proscriptions, tant de crimes, Rome se mit à respirer sous Auguste, heureuse de se sentir encore vivante. Ce n'était qu'une halte avant la décadence; mais elle fut assez longue pour que le génie romain pût s'y déployer à l'aise dans la voie qui était la sienne, celle de l'observation personnelle, du sentiment personnel et conséquemment du style. D'ailleurs ces violentes agitations, qui avaient tué la liberté dans Rome, y avaient produit et déve-

loppé de ces grandes individualités, toujours puissantes sur les imaginations. La conquête avait fini sa période brillante ; c'était maintenant à la poésie, pour achever l'œuvre de la civilisation romaine, d'extraire le sens, et pour ainsi dire, le suc des faits précédemment accomplis. Cette tâche fut noblement remplie sous Auguste par tant de grands écrivains, trop bien connus et trop souvent appréciés pour que je puisse y revenir sans risquer de tomber dans l'ennui des redites ou la banalité du lieu commun. Ce fut un moment très lumineux et très court. Ces belles moissons littéraires, éclatant résultat des travaux de nombreuses générations éteintes, précèdent toujours et annoncent la dissolution prochaine de la société qui les a fait naître. Auguste disparu, les germes de mort, momentanément assoupis, s'accrurent avec une effrayante rapidité. Le despotisme porta ses fruits naturels, la corruption des mœurs et l'avilissement des caractères.

La République perdue, le sénat chaque jour plus faible et plus déconsidéré, le pouvoir arbitraire d'un seul substitué à la lutte normale des patriciens et des plébéiens, l'invasion de Rome par les étrangers, Grecs, Gaulois, Espagnols, Africains, Asiatiques, telles sont les causes politiques, tels sont les graves événements qui expliquent le caractère de la poésie latine dans cette période littéraire qu'on nomme la décadence. Sénèque, Perse, Lucain, Martial, Juvénal et Tacite, le plus poète de tous peut-être, ce ne sont là que des expressions diverses d'une même situation politique et morale. L'écrivain romain n'a pas changé de nature en changeant de gouvernement. Des cadres, des fictions, il n'en invente pas davantage ; il en emprunte moins. Il peint, ainsi que ses devanciers, ce qu'il voit et ce qu'il sent ; mais

vivant dans un temps de petits hommes et de grands vices, s'il nous montre le tableau des vices, sans le vouloir et sans le savoir il exagère les hommes; s'il retrace de grandes choses ou d'énergiques sentiments, il s'enfle, il se gonfle, comme Sénèque et Lucain; s'il s'indigne à l'aspect de crimes hideux et de mœurs infâmes, il déclame comme Juvénal, ou s'obscurcit à dessein comme Perse, ou enfonce dans la plaie, comme Tacite, un fer brûlant. Dans tous les cas, l'image lui vient, vive, saisissante, vigoureuse, et parfois affreusement nue. Vers et prose s'aiguisent en traits, toujours prêts à frapper. Le style ne s'épand plus avec largeur et avec calme; il se concentre, se serre, se ramasse sur lui-même; il se charge de passions et d'idées. Soit directe, soit indirecte, la protestation est partout, non pas seulement dans Perse, dans Juvénal, dans Tacite, mais dans Lucain et dans Sénèque. Lucain est plus préoccupé déjà de la pensée et des faits que de la poésie; ses vers ont la trempe de l'acier, la pointe du javelot. Dans les tragédies de Sénèque il faut voir autre chose que les sentiments outrés, l'exagération des caractères et l'enflure du style; on y doit reconnaître l'expression toujours énergique et parfois sublime de cette vertu stoïque, que révoltait le spectacle de tant de forfaits et de tant de turpitudes. Si dans ces déclamations souvent éloquentes nous n'apercevons plus ni la vérité ni la nature, ces deux muses inspiratrices de l'art tragique, nous y découvrons mieux l'auteur, et, il faut le dire, dans de telles époques, c'est l'auteur qui nous intéresse. Le goût gémit sans doute, et le sentiment poétique est froissé; mais on en comprend mieux un temps qui inspire à des âmes élevées de telles peintures et de tels accents.

Ces voiles dont Lucain et Sénèque se couvrent encore, Juvénal et Tacite les repoussent loin d'eux. Nous voyons dans leurs œuvres la personne de l'écrivain aux prises avec la réalité qui l'entoure et le presse, ou avec les faits et les hommes d'un passé à peine disparu qui a laissé sa trace cuisante au fond des cœurs. C'est la satire sur tous les tons et sous toutes les faces; c'est plus encore, c'est le génie romain, dont presque toutes les œuvres poétiques depuis l'origine portent ce caractère d'observation morale, de spirituelle raillerie ou d'amère protestation. L'épigramme élégante et fine de Martial n'est pas, à ce point de vue, moins instructive que l'âpre satire de Juvénal. Toute cette poésie négative atteste encore l'amour de l'homme pour l'idéal. S'il ne peut se livrer à l'enthousiasme qui conçoit et exécute les grandes œuvres, du moins il s'abandonne à la colère, qui est une autre espèce d'enthousiasme.

Facit indignatio versum.

Mais, hélas ! on est toujours de son temps par quelque endroit. A force de voir l'impudeur d'autrui, on s'habitue soi-même à ne plus rougir, et la Némésis vengeresse prend aisément le langage et les allures de Messaline. Aussi bientôt l'indignation elle-même disparaît, et avec elle le génie.

La poésie romaine, originale d'expression et de style, je le répète, inventant dans le détail, faute de pouvoir inventer dans l'ensemble, sereine et calme avec Lucrèce, Horace et Virgile, agitée et turbulente avec Lucain, Sénèque et Juvénal, mais belle encore, quoique d'une autre beauté, s'affaisse peu à peu avec le monde antique, qu'atta-

quent de toutes parts deux ennemis terribles, les barbares au dehors, le christianisme au dedans.

Les conséquences littéraires de ces deux grands faits ne se produisant pleinement que pendant le moyen-âge, c'est là seulement qu'il faut les étudier.

CHAPITRE II.

Moyen-Age.

Le christianisme et les barbares, un nouveau dogme et de nouvelles races, tels sont les éléments d'une grande période distincte dans l'histoire de l'humanité et dans l'histoire des lettres. Rome succédant à la Grèce, c'était la même société, c'était la même civilisation qui se continuait et se complétait; le moyen-âge, c'est une autre société qui se forme, une autre civilisation qui commence. Les sources de l'inspiration poétique, que l'antiquité semblait avoir taries, se renouvellent. L'Europe païenne s'était racontée, s'était chantée; l'Europe chrétienne à son tour se raconte et se chante.

Il y avait, au reste, conformité de tendances entre ces

hommes venus du Nord et le christianisme venu de l'Orient. Les uns apportaient du fond de leurs forêts brumeuses des imaginations mystiques, des instincts chevaleresques, le respect inné de la femme; l'autre substituait à un culte matériel une religion spiritualiste, à l'égoïsme de la chair l'amour du sacrifice, idéalisait la femme dans la personne de la Vierge, mère du Christ, et entraînait incessamment les âmes hors de la vie terrestre vers Dieu, terme unique de toutes les aspirations humaines. De cette sympathie entre les idées et les hommes, entre les sentiments et les faits, naquirent les arts au moyen-âge.

Toutefois, on ne voit pendant longtemps qu'un affreux pêle-mêle. Les anciennes nationalités disparaissent; les nouvelles ne sont pas formées. Tout est confus et vague, les lois, les institutions, les mœurs, les idées, les langues. Mais peu à peu de ce chaos se détachent nettement deux grands faits : la papauté, dans l'ordre moral; la féodalité, dans l'ordre politique et social. La papauté pouvait seule, dans ce monde étrange et discordant, où tous les contrastes se heurtaient, où toutes les diversités s'entrechoquaient, établir une cohésion nécessaire par le lien sacré de l'unité spirituelle. D'un autre côté, la féodalité constituait, au sein d'une confusion en apparence inextricable, une infinité de petits centres, unités presque imperceptibles, qui, en s'agglomérant successivement, devaient plus tard composer les grandes unités nationales. Ce double caractère d'unité chrétienne et de diversité féodale se rencontre partout au moyen-âge dans les créations de l'art, aussi bien dans les cathédrales gothiques que dans les épopées chevaleresques. C'est toujours le sentiment de l'infini se traduisant en même temps par les vastes proportions de l'ensemble et la profu-

sion des détails. La poésie d'ailleurs y est complète; elle est lyrique, épique, dramatique; elle est sérieuse et comique; elle cherche à exciter ou à détruire l'enthousiasme.

Ces peuples qui envahissaient le monde romain, Goths, Germains ou Scandinaves, avaient, comme tous les peuples primitifs, une poésie lyrique, rude sans doute, âpre, grossière, d'une grandeur sauvage, mais non toujours dépourvue de tendresse et de grâce; car les climats les plus rudes ont aussi leur douceur. Le cygne habite les sombres étangs du Nord comme l'aigle plane sur les cîmes de ses montagnes, et la neige, à certaines heures, se colore de teintes rosées qui rivalisent avec l'éclat du plus doux ciel. Mais ces chants, quels qu'ils fussent, les vainqueurs les oublièrent bientôt avec leur langue natale pour apprendre la langue plus harmonieuse des vaincus. Cette langue était devenue celle de l'Eglise, qui l'avait héritée de Rome en même temps que sa puissance.

Ainsi, dès l'origine, la poésie religieuse est séparée des autres manifestations de la pensée créatrice dans l'homme. La religion a une langue à elle, le latin, une poésie à elle, la Bible. Les seuls poèmes chantés dans les cérémonies du culte sont, ou des psaumes légués par la tradition sacrée, ou des hymnes, des cantiques, presque toujours tombés des lèvres de quelque pieux solitaire, et empreints d'une suave ou énergique ferveur. De tels chants suffisaient, par leur naïveté, par leur simplicité, souvent même par leur sublimité, aux besoins d'une société croyante où la foi était la seule inspiration. On peut même dire qu'il n'y avait pas, à proprement parler, des poètes, mais une institution dont l'expression était une poésie. Aussi, quand les populations, irrésistiblement entraînées vers des idiomes nouveaux, ces-

sèrent de comprendre le sens des paroles latines, il leur resta pour exalter leurs âmes, comme aujourd'hui encore dans les pays catholiques, une musique large et grandiose, qui est à elle seule toute une poésie, et la pompe vraiment dramatique des solennités, qui traduit aux yeux le sens mystérieux des symboles.

Voilà donc tout un côté de la poésie lyriquo, le plus grave, le plus profond, lo plus beau, le mieux fait pour remuer les hommes, le côté sacré, d'où sont nécessairement exclus les poètes qui écrivent en languo vulgaire. Aussi la langue de l'Eglise demeure-t-elle longtemps celle des poètes, et c'est en quelque sorte malgré eux qu'ils se décident à se servir de ces patois, qui n'ont pour eux ni l'autorité de la religion, ni celle de l'antiquité, ni celle de nombreux chefs-d'œuvre. Il fallut du courage à Dante pour écrire en italien la *Divine Comédie*, et ce n'est pas par ses sonnets italiens que Pétrarque croyait vivre, c'est par son poème latin de l'*Afrique,* à cette heure complètement oublié.

Toutefois, si la poésie religieuse, sous sa forme lyrique, est tout entière dans l'Eglise, il y a en dehors de l'Eglise un mouvement d'hommes, de faits, de sentiments et d'idées, qui demande une expression; il y a surtout une institution dans laquelle se résume le côté héroïque du moyen-âge, la chevalerie, dont la langue latine ne peut traduire la vie intérieure, puisque, se recrutant dans la race noble, si grossièrement illettrée, elle ne parle et ne comprend que la langue vulgaire. La femme enfin, que l'antiquité avait tenue dans une sorte d'esclavage, relevée à son rang par les mœurs du Nord et le sentiment chrétien, commence à jouer un grand rôle dans la société. De là cette poésie à la fois galante et chevaleresque, cet idéal placé à la fois dans l'amour

et dans le dévouement ; de là ces poètes qui naissent et se répandent par toute l'Europe et prennent différents noms, sans changer pour cela de fonctions, toujours et partout célébrant la beauté des dames et les prouesses des chevaliers, soit qu'ils se nomment Trouvères, Troubadours ou Minnesinger, soit qu'ils écrivent dans le dialecte souabe, dans la langue d'*oïl* ou dans la langue d'*oc*. Ce sont la plupart de vrais poètes de profession. Ils n'ont pas sans doute, comme dans la haute antiquité, une mission sacrée, puisque l'Eglise, qui n'est ni italienne, ni espagnole, ni française, ni anglaise, ni allemande, mais chrétienne, a une langue consacrée par la tradition et la même pour tous ses enfants ; ils exercent cependant une grande influence sur cette société à demi barbare, qu'ils polissent et dont ils sont les brillants interprètes. Ils passent toutefois et passent vite, laissant à peine une trace de leur passage. Cela devait être. L'Eglise absorbait encore en elle toute l'inspiration religieuse, et la patrie, morcelée par la féodalité en fractions mesquines, n'avait rien de ce qui élève et agrandit les âmes. Ce n'est qu'après Dante que les langues vulgaires, images vivantes de l'esprit moderne, osèrent se mettre en commerce avec le ciel et entrer en pleine jouissance de tout l'homme.

Au reste, tout ce développement lyrique du moyen-âge aboutit à Pétrarque, qui le résume en l'élevant à sa plus haute puissance.

« Pétrarque, dit Schlegel, a éclipsé ses devanciers, non seulement par le charme du style et de la versification, mais parce qu'il réunit une ardeur passionnée avec la pureté des sentiments les plus exaltés, et la courtoisie chevaleresque des troubadours avec la profondeur d'un solitaire contemplatif. »

Soit; Pétrarque est le chantre incomparable de l'amour moderne. L'amour, en passant par sa bouche, s'est dépouillé de son caractère antique; il a changé de nature et de forme; de matériel qu'il était, il est devenu spiritualiste; au lieu d'être une ivresse grossière, il est une extase presque céleste; ce n'est plus enfin Vénus tout entière à sa proie attachée, c'est un mélange de métaphysique passionnée et de sensualité mystique. Cependant, cette poésie idéale, qui s'enveloppe d'un vêtement si noble et si pur, qui a gardé comme un parfum des ferventes aspirations de la prière, n'en est pas moins une poésie érotique, et, comme telle, un symptôme de décadence politique et morale. C'est le signe infaillible d'un monde qui finit, d'une époque puissante qui va s'éteindre dans les langueurs d'une douloureuse volupté. J'ai signalé les mêmes symptômes en Grèce dans Ménandre et Théocrite. J'aurais pu montrer également à Rome Catulle, Properce, Tibulle, Ovide, comme les précurseurs de toutes les corruptions, de toutes les hontes de l'Empire. Si l'on songe à la situation de l'Italie au moment où Pétrarque chantait, à ces discordes sanglantes, qui préparaient les républiques du moyen-âge à la tyrannie de quelques familles aristocratiques; si l'on songe aux invasions sans cesse renouvelées de la France et de l'Allemagne, à la papauté errante, sans prestige et sans force, à l'effroyable dissolution des mœurs, à l'éclat des crimes, à l'impudeur effrontée des maximes politiques, on comprendra l'à-propos de mes réflexions sur la portée morale et les conséquences de ces douces cantilènes, de ces exquises mélodies. Pétrarque soumet la chair à l'esprit, je ne le nie pas; mais la poésie, aux époques vigoureuses, se perd-elle dans ces amoureuses rêveries? Elle a trop à cœur les gran-

des choses pour s'occuper ainsi des petites. L'homme d'ailleurs n'est pas fait pour ces oisives contemplations. Dès qu'il se retourne sur lui-même, il souffre. Il peut décrire en beaux vers ses souffrances ; il fait illusion alors et n'est que plus dangereux. Mieux valent mille fois les énergiques imprécations de Juvénal et de Dante; si elles cuisent, si elles brûlent, du moins elles réveillent. Mais les larmes de Pétrarque, larmes ambrées et musquées, elles affaiblissent, elles énervent; elles ne tuent pas d'un coup, elles font mourir de langueur.

Je ne puis terminer ce tableau de la poésie lyrique au moyen-âge sans faire remarquer que les formes dont elle se sert sont en général très compliquées et très savantes, bien qu'elles soient destinées à revêtir le plus naturel et le plus spontané de tous nos sentiments. Chez les anciens, au contraire, l'amour se chantait sur un mode simple, dans un mètre élégant et souple, comme le distique élégiaque, le vers anacréontique, la strophe alcaïque ou saphique. D'où vient cette différence ? Un peu sans doute de la scolastique, qui aimait le raffinement dans les idées, la complication dans les formes, et beaucoup, je pense, de la nature des sentiments exprimés. Dans l'antiquité, l'amour s'attachait à la beauté physique et n'allait pas au-delà. L'expression pouvait être libre; elle ne risquait pas de s'égarer, ayant toujours un corps où se prendre. Au moyen-âge, ce qui domine dans l'amour, c'est le sentiment, toujours en danger, ou de s'absorber dans un vague mysticisme, ou de se perdre en doucereuses minuties. Supposez des formes générales de style flottantes, indécises, sans autre frein que la mesure et la rime, vous aurez dans la plupart de ces œuvres érotiques une phraséologie flasque et décousue, une

poésie tout à la fois plate et prétentieuse, négligée et alambiquée, qui ne saura ni où ni comment s'arrêter. A ces chants des troubadours et des premiers lyriques italiens il fallait donc, pour renfermer la pensée dans des limites un peu précises, un cadre sévère, des règles rigoureuses et de savantes combinaisons d'harmonie. Ces conditions, que l'instinct leur fit découvrir, permirent aux modernes d'avoir une poésie lyrique, moins belle assurément de forme, moins libre d'allure, moins forte d'inspiration, puisque l'Eglise s'était réservé la prière, moins limpide, et surtout moins hardie que celle des anciens, mais plus pure dans son essence, plus idéale dans la passion, et digne encore de l'admiration des hommes.

L'épopée, au moyen-âge, a un caractère tout aussi tranché d'originalité. On a vu plus haut de l'unité de race naître chez les Grecs l'épopée héroïque, de l'unité politique naître chez les Romains l'unité historique; nous verrons chez les nations du moyen-âge l'unité religieuse produire naturellement l'épopée chrétienne, soit chevaleresque, comme les poèmes du cycle de Charlemagne et du cycle d'Arthur, soit mystique, philosophique et politique comme la *Divine Comédie*. L'épopée chevaleresque, en effet, aussi bien que la chevalerie, aussi bien que l'Eglise, n'est ni française, ni allemande, ni anglaise, elle est chrétienne. Elle a par toute l'Europe les mêmes héros et la même couleur. Tout au plus aperçoit-on, en passant d'une nation à l'autre, de fugitives nuances, qui s'effacent dans l'unité de l'ensemble. Ces poèmes naissent du même mouvement d'idées, du même besoin d'aventures, de la même impulsion passionnée, du même élan irré-

fléchi, mais irrésistible, qui entraîne à la croisade la chrétienté tout entière, et les croisades à leur tour prêtent à ces poèmes de nouvelles fictions et de nouvelles images. Toutefois ces expéditions chevaleresques ne fournissent pas encore directement des sujets aux poètes épiques. La poésie lyrique chante le présent, l'épopée héroïque ne chante que le passé. Il faudra attendre, comme aux temps antiques, trois ou quatre siècles pour que cette seconde guerre de Troie rencontre un Homère. Toutes ces épopées, en effet, me semblent bien plutôt correspondre à l'époque qui a précédé Homère qu'à l'époque homérique proprement dite.

Avant Homère, on chantait la guerre des Titans contre les dieux et le voyage symbolique des Argonautes à la recherche de la Toison d'or; les imaginations étaient remplies d'idées cosmogoniques, de récits merveilleux, de fables et de mystères; on abordait à des pays lointains, d'où l'on ramenait avec Médée de sombres et redoutables enchantements; la terreur de l'inconnu planait sur toutes les têtes, et le souffle de Prométhée agitait encore les âmes. Les Titans du moyen-âge, ce sont les Sarrasins. Ce n'est plus Typhée contre Jupiter, c'est Mahomet contre le Christ. C'est cette lutte commencée en France par l'épée de Charles Martel, continuée dans les Pyrénées par l'épée de Charlemagne et de Roland, poursuivie au-delà des Pyrénées pendant huit siècles, pied à pied, corps à corps, cœur à cœur, entre les Maures et les Espagnols, et dont les croisades ne furent que la phase héroïque et brillante, parce que, cessant d'être particulière à un seul peuple chrétien, elle était devenue commune à tous. Charlemagne a donné son nom à ce cycle épique. Il était naturellement le héros de la chevalerie, grâce à son origine germanique, à la grandeur politique de

son œuvre, et aussi peut-être à cette antiquité relative qui permettait à l'imagination de le hausser de toute la hauteur de l'inconnu.

Quant aux poëmes fondés sur l'expédition des Argonautes, ils eurent pour pendant au moyen-âge les épopées du cycle d'Arthur. Les héros grecs poursuivaient dans la Toison d'or un idéal de richesse matérielle, les chevaliers chrétiens dans le Saint-Graal un symbole de souffrance et de sacrifice. Toute la différence des deux époques est dans ce rapprochement. Le génie antique et le génie du moyen-âge n'apparaissent pas moins clairement dans la cause, ou plutôt le prétexte, qui poussait les Grecs vers Troie, les chrétiens vers Jérusalem. Les premiers couraient, les armes à la main, redemander une femme, Hélène, type achevé de cette beauté plastique qui allait devenir, à dater d'Homère, sous toutes les formes que peuvent réaliser l'art et la poésie, le but constant de la pensée grecque, l'objet de son culte enthousiaste, presque son unique désir et son unique amour; les seconds, sans distinction de race ni d'origine, unis seulement par l'ardeur d'une même foi, se ruaient sur l'Asie pour conquérir le tombeau d'un Dieu, et en rapportaient sans le savoir les germes d'une civilisation nouvelle, en beaucoup de points hostile à leurs croyances.

Ces épopées chevaleresques, les unes plus guerrières, les autres plus religieuses, se ressemblent d'ordinaire par l'immensité de leurs proportions. Souvent elles sont l'œuvre de plusieurs générations de poètes, qui les ont successivement modifiées et amplifiées, comme ces grandes cathédrales gothiques qui pourraient s'appeler du nom de tout un siècle et de toute une nation, œuvres trop vastes et trop inspirées pour que le génie individuel, si profond qu'on le suppose,

ait pu, non pas même les exécuter, mais les concevoir. Par là, comme par leur caractère éminemment théocratique, elles se rapprochent de ces poèmes de l'Inde, qu'exhume de temps en temps l'esprit investigateur des savants modernes. L'homme, au reste, ne s'y montre guère que sous des aspects vagues, indécis, sans individualité et sans nuances. Nulle connaissance de la vie, nulle vérité dans la peinture des passions, si ce n'est dans leur expression la plus générale. Il n'en pouvait être autrement. La plupart de ces fictions, ou sorties originairement des solitudes du cloître, toujours peuplées de fantômes, ou du moins sans cesse remaniées, et pour ainsi dire, repétries par l'esprit monacal, se perdaient loin des choses et des hommes dans ces régions fantastiques, hantées de préférence par des imaginations oisives, que tourmentaient d'ailleurs les terreurs de l'enfer et la sombre exaltation du mysticisme. De là aussi ce merveilleux sans grâce, sans charme, non pourtant sans naïveté et sans énergie, dont l'unique ressort est l'esprit du mal, le diable, pour mieux dire, que le moyen-âge effrayé rêve sous mille formes bizarres, presque toujours insaisissables, et de peu de valeur par conséquent au point de vue de l'art, qui repousse également le laid, comme antipathique, et l'obscur, comme intraduisible.

Enchanteurs, magiciens, sorciers et sorcières, apparitions nocturnes, évocations de morts, nains et géants, instruments et suppôts de Satan, tout cela venait en partie de l'Orient, cette antique source des fables, où la Grèce elle-même avait puisé, mais avec cette discrétion de bon goût et cette souveraine prédilection pour le beau qui la caractérisent. Le moyen-âge, sous la double inspiration de l'esprit du nord, disposé aux noirs prestiges, et de ses propres ter-

reurs en face de l'enfer toujours béant, avait de tous ces éléments antérieurs, fortement empreints des couleurs de son génie, composé ce merveilleux épique, que Boileau chassait impitoyablement du domaine de la poésie, sans comprendre que ce merveilleux était alors le seul possible, parce qu'il avait sa racine au plus profond des croyances populaires. La Bible, si l'Eglise ne l'eût fermée aux populations, eût pu offrir aux poètes, à côté d'énergiques tableaux, des scènes d'une grâce et d'une douceur ravissantes ; mais l'Eglise veillait sur son trésor, et ce qu'elle en laissait échapper était marqué à son effigie. Je ne parle que de la forme, non du fond, du texte, non de l'esprit, la forme et le texte ayant seuls en poésie le privilége d'inspirer.

La nature, si belle, si vraie, si vivante dans Homère, n'a dans les poèmes chevaleresques ni beauté, ni vérité, ni vie. Au moyen-âge, on redoute la nature plus qu'on ne l'aime. Satan, à qui il n'èst permis que de tenter les âmes, règne à peu près en maître sur les choses. Si le Seigneur est le Dieu de l'esprit, lui, il est le roi de la matière. Il en dispose à son caprice, il l'irrite, il la soulève, il la bouleverse, et partout il la remplit de fantastiques apparitions. Lui, qui toujours nie et détruit, il a, dans les idées du moyen-âge, le pouvoir de créer certains êtres inférieurs, les insectes, par exemple, dont les formes étranges jouent un grand rôle dans tous les prestiges diaboliques. Aussi les arbres, les animaux, les fleuves, les mers, les montagnes, toute la nature enfin n'apparaît guère dans les longs récits, dans les interminables aventures de l'épopée chevaleresque, que pour servir de théâtre et d'instrument aux mensonges de l'esprit malin et aux enchantements de la sorcellerie.

D'ailleurs, l'homme du moyen-âge vivait peu avec la na-

ture, même lorsqu'il vivait dans la nature. Le noble, toujours armé, passait sa vie dans les combats ou les tournois. Le serf labourait la glèbe à laquelle il était attaché, et si la nature l'inspirait parfois, ses chants mouraient obscurément dans son cœur ou venaient expirer sur ses lèvres, faute d'expression. Puis la nature, si douce pour l'homme libre, ne présente à l'esclave que des obstacles, des travaux et des douleurs. Il faut avoir au moins, comme l'animal sauvage, la liberté de sa personne et de ses mouvements, pour aimer le soleil et toutes les beautés qu'il éclaire. Le serf ne bénissait donc pas la nature ; il était plutôt tenté de la maudire. Le prêtre, quand il chantait, composait des hymnes et des légendes. Le bourgeois, renfermé dans ses villes, occupé de son commerce et de ses luttes pour l'indépendance, n'inventait presque toujours, en ses moments d'inspiration, que des poésies railleuses ou des récits caustiques contre la société à travers laquelle il cherchait à se faire une place. Il n'est donc pas étonnant que la nature ait été si mal exprimée dans les poèmes du moyen-âge. Peu la voyaient, et nul ne savait la comprendre.

Il y a un caractère de l'invention au moyen-âge dont je n'ai pas encore parlé, et qui enveloppe, pour ainsi dire, tous les autres, l'allégorie. Née de la théologie et de la scolastique, elle règne partout dans la poésie et dans les arts. Elle remplit de longs poèmes comme les romans de la *Rose* et du *Renard*, voilant la satire après avoir servi de vêtement à l'idée, et finalement elle aboutit à la majestueuse épopée de Dante, où elle s'agrandit et se transforme au souffle déjà fort de la Renaissance.

La *Divine Comédie* est une de ces vastes œuvres qui apparaissent entre deux mondes pour résumer l'un et annon-

cer l'autre. Tels ont été dans l'antiquité les poèmes d'Homère, où se trouvent tous les faits de la période héroïque qui précède avec l'esprit des temps nouveaux. Ces épopées ont une grandeur qui n'appartient qu'à elles, et que tous les efforts des plus beaux génies dans les époques les plus civilisées ne peuvent jamais atteindre. Tout le moyen-âge européen et tout le moyen-âge italien sont dans la *Divine Comédie*, et pourtant le génie moderne y perce de toutes parts. Dans le cadre de l'allégorie mystique, l'homme et la nature se dessinent en traits vigoureux, se peignent en couleurs vraies, présage d'un art longtemps oublié qui va reparaître, et la théologie y prend pour voler à Dieu les grandes ailes de la philosophie.

Une chose digne de remarque, c'est que vers le même temps les vieilles traditions du nord, scandinaves et germaines, détrônées par le christianisme comme le moyen-âge va l'être par la Renaissance, semblent se hâter, avant de périr entièrement dans l'histoire, de se mettre en règle avec leur passé, et de se perpétuer dans la mémoire des hommes par deux monuments littéraires, l'*Edda* et les *Niebelungen*, le premier plus mythologique, le second plus guerrier, tous deux empreints de ce caractère primitif d'héroïsme sauvage et de profondeur mélancolique qui appartient aux races du nord. On pourrait encore rapprocher de l'*Edda* et des *Niebelungen*, aussi bien que de la *Divine Comédie*, le poème incomplet du *Cid*, écrit à peu près à la même époque, mais où l'Espagne, suivant son génie d'isolement et de personnalité, n'a vu, n'a pensé, n'a senti, n'a exprimé qu'elle-même.

Ainsi, l'heure était venue où ce monde confus allait s'endormir dans la tombe, et Dante sonnait déjà le réveil du

monde moderne. Avant d'y pénétrer moi-même, je dois parler brièvement de la poésie dramatique au moyen-âge.

Au moyen-âge, comme en Grèce, le drame est intimement lié aux cérémonies du culte. Ce n'est pas que l'Eglise eût une grande affection pour les représentations de ce genre. Nous voyons au contraire, depuis les premiers siècles du christianisme, se succéder les prohibitions et les anathèmes contre ces jeux transmis aux barbares par la décadence romaine, et que toute la sévérité des conciles ne parvient pas à détruire. Aussi l'Eglise, de guerre lasse, ne pouvant vaincre l'ennemi, cherche à s'en faire un auxiliaire. Elle utilise à son profit l'amour inné de l'homme pour le spectacle. En s'emparant du drame, elle lui imprime un caractère profondément religieux et sacerdotal. Le mystère naît, et la *Passion* l'inspire. La *Passion* est le vrai drame du moyen-âge. Ce Dieu qui meurt sur la croix pour sauver les hommes, y a-t-il rien de plus émouvant, de plus sublime? Les peuples accourent, se pressent pour assister à ces jeux sacrés; le prêtre lui-même y joue un rôle, le plus beau de tous, car il est seul digne de représenter le personnage du crucifié. Le drame a retrouvé sa pompe et sa grandeur d'autrefois. S'il a perdu ou n'a pas encore atteint l'idéale beauté de l'art, il a pris un sens profond et naïf que le drame athénien n'a jamais connu. Au reste, comme l'épopée chevaleresque, il est le même à peu près chez toutes les nations chrétiennes. Ils vivent l'un et l'autre des mêmes sentiments et des mêmes idées. Le sang du Christ répandu sur la croix ou recueilli dans le vase mystique du Saint-Graal, c'est toujours la *passion*, c'est toujours le sacrifice.

Ces mystères, où éclatait dans sa naïveté la foi simple

du moyen-âge, étaient joués d'abord par des personnages muets. On se contentait de parler aux yeux, sans doute parce qu'il ost moins difficile de gouverner le geste que la parole. Bientôt cependant la parole s'y introduisit, et dès lors se déroulèrent ces drames interminables dont la représentation durait plusieurs jours. Aussi le caractère primitif du mystère ne tarde pas à s'altérer. A côté du sentiment religieux, qui pourtant domine encore, se glissent peu à peu des sentiments d'un autre ordre, et l'on voit la figure railleuse de l'homme se dresser près de l'impassible visage du prêtre. Le sanctuaire est forcé d'admettre la comédie, ou, pour mieux dire, la satire. Politique ou religieuse, elle se cache dans les allégories transparentes des moralités, et d'instinct se fait une arme de la grossièreté des mœurs, qui permet de tout dire. L'Eglise cependant, même aux approches de la Renaissance, s'associe encore aux dernières manifestations du drame chrétien, représenté chez nous au quinzième siècle par les *Frères de la Passion*. A ce moment elle ressemble à un père de famille qui, pour ne pas perdre les restes de son autorité, tolère les premiers écarts de son fils ou ferme les yeux pour ne rien voir. Bientôt elle sera forcée de les ouvrir, et lorsque le drame émancipé, parvenu à l'âge viril, n'écoutera plus que lui-même et ne voudra plus peindre que l'homme, elle lui déclarera franchement la guerre et le proscrira sans réserve.

Ce qui doit frapper dans ces drames satiriques du moyen-âge, c'est le rapport singulier qui existe entre les hardies personnifications de la moralité et la comédie fantastique d'Aristophane. D'une part, les mêmes nécessités amenaient les mêmes procédés poétiques, ingénieux et brillants chez le grec, plats et grossiers chez le poète du moyen-âge, mais

chez l'un et chez l'autre fondés sur l'allégorie; d'autre part, on voit la monarchie de Louis XII tolérer ce que permettait la démocratie d'Athènes, la satire personnelle avec toute son audace: Si Aristophane attaquait violemment Cléon au temps de sa puissance, Gringore raillait en face le roi de France, qui ne s'en fâchait pas. Dans cette fameuse moralité du *Nouveau Monde*, attribuée par les uns à Pierre Gringore, par les autres à Jean Bouchet, nous voyons à côté de *Bénéfice-Grand*, de *Bénéfice-Petit*, de *Pragmatique*, figurer *Père-Saint* et *Quelqu'un*, le pape et le roi, puis plus bas, dans l'ombre, presque invisible, *Omnes*, terrible personnage, qui se dissimule encore avec humilité, parce que son jour n'est pas venu, et qui doit plus tard occuper une large place, s'il ne la prend pas tout entière. C'est le *Démos* d'Aristophane, non pas vieux et bafoué, mais jeune, plein d'avenir et d'espérances qu'il ne s'avoue pas encore. Dans la période suivante, il va seulement se montrer sous sa propre figure et s'appeler de son vrai nom : le Peuple.

La poésie dramatique du moyen-âge, religieuse et toute de sentiment à son début, aboutit donc à la politique et à la satire. A la renaissance, elle va devenir humaine.

CHAPITRE III.

TEMPS MODERNES.

I.

Renaissance.

En appréciant le caractère de l'invention originale au moyen-âge, j'ai dû me borner à des vues d'ensemble, aucune nationalité, aucune individualité, si ce n'est vers la fin, en Italie, celles de Dante et de Pétrarque, ne se détachant nettement de ces masses confuses, remuées par d'infinis désirs et d'impérieux besoins de changement, mais retenues dans l'obéissance par la suprématie théocratique de Rome. Aussi la poésie par toutes ses faces nous renvoyait-elle l'image de l'Eglise. Immensité dans les plans, soit des poèmes, soit

des basiliques, inépuisable fécondité dans les détails, tel était le caractère le plus saillant des arts. Ce n'était jamais un seul peuple qui nous apparaissait dans une œuvre quelconque réalisée par la parole ou par la pierre, c'étaient vingt peuples confondus en une seule physionomie, en même temps religieuse et féodale. A la Renaissance tout change. Des nations se sont constituées séparément, selon leurs tendances propres, sur la base solide du pouvoir civil; des langues se sont formées, expressions diverses de génies divers; des littératures naissent, distinctes cette fois, et réclamant chacune une étude particulière, parce qu'elles ont toutes une physionomie particulière.

L'antiquité, qu'on aurait pu croire morte au moyen-âge, se réveille tout à coup vers le milieu du quinzième siècle, et cette résurrection est saluée par toute l'Europe d'un long cri d'admiration et d'amour. Des mouvements fébriles agitaient toutes les nations, avides de liberté intellectuelle et de beauté plastique. Rome, seule puissance vraiment légitime durant des siècles de barbarie, avait arrêté la libre expansion des esprits, et l'art chrétien, si sublime parfois dans ses manifestations collectives, avait négligé la forme pour le sentiment, le corps pour l'âme. La philosophie antique et la beauté antique reparaissant en même temps, c'était un de ces événements qui montrent, au début d'une ère nouvelle, la main toujours active, sinon toujours visible, de la Providence. Si cette Renaissance fût venue plus tôt, ou elle eût avorté sous la toute-puissance de l'autorité spirituelle, ou elle eût compromis, en réussissant, les grandes vérités que le christianisme avait apportées dans le monde. Au quinzième siècle, ces vérités avaient poussé dans le sol des racines trop profondes pour que rien désormais les empêchât de croître.

L'antiquité pouvait donc renaître sans danger, le moyen-âge avait accompli son œuvre. Cela est si vrai, et tel était l'irrésistible entraînement de l'époque, qu'un pape, à bon droit illustre comme protecteur des arts et des lettres, tout préoccupé d'élever au Dieu des chrétiens un temple d'inspiration païenne, et peut-être d'écouter pour son plaisir les licencieuses comédies de Machiavel, s'apercevait à peine que le vieil édifice de Saint-Pierre tombait en ruines et qu'une moitié de l'Europe se détachait violemment de Rome.

Je n'ai point à juger ici la Réforme au point de vue religieux, social et politique; ma tâche se borne à en rechercher les conséquences littéraires. Or, le premier fait à signaler, c'est l'émancipation de la conscience individuelle par la liberté d'examen, d'où résultent en général, chez les poètes des nations protestantes, une observation pénétrante des caractères humains, la peinture habituelle de la vie intérieure, l'indépendance de toute autorité dans le domaine de l'art comme dans celui de la religion, le libre développement de l'imagination et de la fantaisie. Le second fait, c'est la résurrection de la Bible. Traduite en allemand par Luther, elle devient le cri de guerre de la révolution qui s'accomplit au sein de l'Eglise et ouvre un nouveau champ, non moins vaste que l'autre, à l'invention des poètes. La Bible et Homère, ces deux sources antiques, recommencent en même temps à couler, se répandant toutefois de préférence, la première chez les nations protestantes, la seconde chez les nations catholiques, l'une au nord, l'autre au midi. C'est l'humanité qui rentre en possession de toutes ses richesses, qui renoue le fil longtemps interrompu de ses idées et de ses rêves poétiques, et qui n'a pas trop de toutes ses

forces réunies pour la réalisation de ses destinées nouvelles, comme elle a besoin de toutes ses créations antérieures, païennes et chrétiennes, pour en composer l'originalité des créations modernes.

Ainsi l'esprit chrétien et l'esprit antique, la forme du moyen-âge et la forme grecque ou latine, s'unissant dans des proportions diverses, engendrent les littératures de notre époque, qui peuvent se diviser en deux groupes principaux, les unes classiques, les autres romantiques, suivant que l'antiquité ou le moyen-âge y domine.

Avant d'aller plus loin, je crois devoir indiquer deux faits qui donnent au mouvement littéraire de la Renaissance une ressemblance étrange, par certains côtés du moins, avec les époques de décadence. Je ne veux pas parler de l'érudition, trop naturelle à ce moment pour qu'elle puisse étonner, mais du développement extraordinaire que prennent au seizième siècle, surtout en Italie, en Espagne et en France, le genre romanesque et le genre prétendu pastoral. A vrai dire, ces deux faits se confondent en un seul. Ils viennent de la même source, l'amour du merveilleux, si général dans l'époque-précédente. Le moyen-âge se continue malgré l'invasion des formes grecques et latines, et tend partout à s'assimiler celles de ces formes qui lui sont le plus sympathiques. Or, l'églogue ou idylle, représentée par Virgile, l'une des idoles de la Renaissance, offrait précisément à l'imagination des modernes ce genre de merveilleux qui consiste, non pas dans des créations fantastiques, mais dans des situations, des sentiments et un langage pris en dehors de la vie commune. Ce n'était donc pas le naturel qu'on cherchait dans l'imitation de ces poèmes, destinés primitivement à peindre la nature ; c'était le factice, et ce

qu'on y admirait le plus, ce n'était pas ce qu'ils avaient de vrai, mais ce qu'ils avaient de faux. Aussi ces courtes scènes et ces courts tableaux deviennent-ils en peu de temps de longs drames et d'interminables romans : en Italie, le *Nimfale d'Ameto,* de Boccace, l'*Arcadie,* de Sannazar, l'*Orphée,* de Politien, l'*Aminte,* du Tasse, le *Pastor Fido,* de Guarini ; en Espagne, la *Diane,* de Montemayor, la *Galatée,* de Cervantes ; en France, l'*Astrée,* du provençal d'Urfé, et sa nombreuse descendance. D'un autre côté, depuis l'apparition du *Décaméron,* le conte, la nouvelle, le roman, sous toutes ses formes, pastorale, chevaleresque, satirique et autres, inondent les littératures modernes, irrécusable témoignage de la vitalité du moyen-âge, qui se perpétue encore dans la fiction, alors même qu'il se retire de plus en plus de la réalité, et prête à une période qui commence les apparences à la fois vraies et menteuses d'une période qui finit. La littérature anglaise elle-même débute avec Chaucer par des contes.

C'est, je le crois du moins, à cette tendance générale de son époque, à laquelle il est venu en aide, qu'un écrivain français du seizième siècle, Amyot, doit d'avoir été placé plus haut dans l'histoire littéraire que ne semblait le lui promettre son modeste rôle de traducteur. On a bien vu et bien apprécié en lui les qualités assurément fort remarquables de son style et l'influence qu'il a exercée sur le développement de notre prose ; mais on a trop oublié peut-être qu'en traduisant, outre les romans grecs de Longus et d'Héliodore, les *Vies* de Plutarque, espèces de romans vrais, il avait donné un sain et solide aliment à cet invincible besoin qu'éprouvent les poètes modernes de pénétrer, plus que ne l'avaient fait les anciens, soit dans les détails de la

vie intérieure, soit dans le caractère personnel des héros historiques. Grâce à lui peut-être, tandis que les autres nations européennes puisent largement aux sources purement romanesques, nous voyons nos premiers dramaturges et nos premiers romanciers, fidèles, même dans leurs plus grands écarts, à cet instinct de vérité qui caractérise toute notre littérature classique, se tourner de préférence vers Plutarque, où ils trouvent des réalités plus attrayantes que le mensonge. Plutarque fournit donc des sujets, non pas seulement à Jodelle et à Garnier, mais à La Calprenède et à Mlle de Scudéry. On dira peut-être qu'il vaut mieux, quand on veut délirer, jouer avec les *Amadis* que défigurer l'histoire avec *Cléopâtre* ou *Clélie*. Je ne suis pas tout à fait de cet avis. Les œuvres, qui sont mauvaises, passent; la tendance, qui est bonne, reste. Après les *Amadis*, et malgré le *Don Quichotte*, l'Espagne s'enfonce de plus en plus dans la fiction; après les fausses imitations de Plutarque, la France marche droit au grand siècle de Louis XIV.

Ces observations faites, j'aborde mon sujet.

II.

Italie. — Espagne.

A ce moment solennel de la Renaissance, toutes les nations européennes accomplissent une tâche conforme à leur génie; toutes agissent, toutes aspirent vers un avenir qui déjà sur plusieurs points peut être pressenti.

L'Allemagne et l'Angleterre s'agitent pour la réforme religieuse, inclinant dès lors, la première vers l'activité philosophique, la seconde vers l'activité pratique; la France prépare, en restant catholique et monarchique, sa toute-puissante unité politique, foyer brûlant d'où toutes les libertés vont bientôt rayonner sur le monde; l'Espagne et le Portugal, défendus par l'Inquisition contre les idées nouvelles, dépensent leur besoin d'agir dans les voyages de découvertes et les expéditions lointaines; l'Italie, elle, est artiste; elle n'est pas, elle ne peut pas être autre chose. L'art est sa vocation, l'art est sa gloire, l'art est sa vertu.

« Les Italiens, dit Voltaire au début du *Siècle de Louis XIV*, honorèrent les beaux-arts du nom de *vertu*, comme les Grecs les avaient caractérisés du nom de *sagesse*. »

D'autres vertus, ils n'en pouvaient guère avoir, de celles du moins qui n'appartiennent pas à un individu, mais à un peuple. Point de nationalité, par conséquent point d'inspiration patriotique, si ce n'est parfois un cri isolé de douleur et de désespoir. Point de liberté politique; seulement quelques petits despotes, protecteurs jaloux des artistes et des poètes, les Médicis à Florence, les d'Este à Ferrare, les Gonzague à Mantoue; assez pour les formes; rien ou presque rien pour le fond des choses. Point de liberté religieuse; mais aussi plus de religion. Il est permis d'être impie, non d'être philosophe. Galilée et Campanella sont jetés au fond d'un cachot; Savonarole et Jordano Bruno sont brûlés vifs. En revanche, Pulci commence impunément son poème du *Morgante Maggiore* par une audacieuse parodie de l'Evangile; Machiavel fait jouer *la Mandragore* devant Léon X; l'Arétin vit simultanément de poésies obscènes et d'ouvrages de piété; les princes de l'Eglise ne croient plus qu'à l'ambition et au plaisir, et l'incrédulité s'asseoit plus d'une fois pendant ces temps sur le trône de Saint-Pierre.

N'ayant donc pas ces muses inspiratrices, la religion, la patrie, la liberté, ou n'ayant de ces grandes choses tout au plus que l'ombre, on s'éprit de la beauté plastique, on s'enivra de la forme, on demanda à l'art pur ses ravissantes excitations, on fit de l'art pour l'art enfin; mais on se contenta de la chose, on n'inventa pas le mot. Toutefois il faut prendre garde de s'y tromper et de confondre des époques bien différentes. Faire de l'art pour l'art était alors un sa-

cerdoce, le plus utile de tous peut-être. Il s'agissait de ramener les nations nouvelles sur les traces longtemps abandonnées des anciens, de ressusciter l'art grec en l'idéalisant par la profondeur du sentiment chrétien, d'apprendre aux fils encore à demi barbares des hommes du nord comment on décuple la puissance de l'idée en l'enchâssant dans un moule impérissable, en un mot, par toutes les voies ouvertes au génie, par le dessin architectural, par le marbre ou le bronze, par la couleur, par les divers genres d'imagination poétique, réaliser l'union féconde de l'esprit moderne et de la beauté antique. Je laisse à de plus habiles que moi le soin de parler dignement des arts plastiques, qui ne rentrent pas d'ailleurs dans mon sujet, et je me contenterai de faire observer que la peinture, par exemple, toute chrétienne avec Cimabue et Giotto, n'atteignit sa suprême perfection que lorsqu'elle fut devenue presque païenne avec Titien, Raphaël et Michel-Ange.

J'ai à examiner ici, comme je l'ai fait plus haut, comme je le ferai plus tard, les trois formes principales de la poésie, lyrique, épique, dramatique, en y joignant le roman, cette forme mixte qui admet toutes les autres, et qui semble à certains moments destinée à les remplacer.

Tous les successeurs de Pétrarque, grands et petits, cultivent après lui la *canzone* et le sonnet et couvrent l'Italie de leurs productions lyriques. Le fond est le même; l'expression ne change guère. C'est toujours l'amour, qui ne manque jamais quand tous les autres sujets manquent, seulement de plus en plus sensuel, de plus en plus dépouillé de ce voile idéal et mystique dont il s'enveloppait dans Pétrarque. Le matérialisme, qui, à cette époque, corrompt les mœurs et amollit les âmes, se traduit naturellement dans

ces courts poèmes, inspirés à toute heure par les mille hasards et les mille raffinements de la galanterie méridionale. Aussi l'affectation, le faux goût, le style tourmenté, se substituent peu à peu à la délicatesse ingénieuse, à la pureté, à la grâce, et l'on aboutit vers le dix-septième siècle au Marini et à Chiabrera, c'est à dire, avec le premier à la prétention et à la manière, avec le second à l'imitation tout artificielle de Pindare et d'Horace. Il faudra venir à notre époque pour retrouver dans quelques poètes lyriques, comme Manzoni et Léopardi, le souffle religieux et le sentiment patriotique, tout ce qui suscite et nourrit les mâles inspirations. Toutefois l'étude constante de la forme, même lorsqu'elle est vide, l'élégance habituelle du style, même lorsqu'il est recherché, l'abondance des images, empruntées les unes à la nature, les autres à la mythologie païenne, toutes ces qualités extérieures, précieuses au temps de la Renaissance, ont donné à la poésie lyrique italienne une influence très grande et très méritée sur le développement du style poétique dans toute l'Europe, particulièrement en Espagne et en France.

L'épopée italienne est célèbre, et c'est justice. Mais là encore c'est la forme qui domine et emporte le fond. Les poèmes romanesques du Boïardo, du Pulci, de l'Arioste, ne sont pas sérieux. Des fables, rien de plus. Le poète raille sa propre inspiration et rit le premier de ses personnages. Ces grands coups d'épée, ces fantastiques aventures, le poète du moyen-âge y croyait; celui de la Renaissance non-seulement n'y croit pas, il ne veut pas que les autres y croient. Il proteste à sa façon contre le passé et se fait le narrateur païen de traditions exclusivement chrétiennes. De la haine, point; il y a pour cela trop peu de foi de

part et d'autre. Il s'agit simplement de s'amuser soi-même en amusant le prince et sa cour, gens sceptiques, élégants, heureux de vivre, et d'ailleurs passionnés admirateurs de l'antiquité, qui riraient bien du poète s'il s'avisait de prendre au sérieux autre chose que son style. Ne lui demandez donc pas de peindre l'homme dans ses éternelles passions et la variété de ses caractères, d'exprimer de hautes pensées ou de profonds sentiments : demandez-lui de longs récits artistement tissus, des tableaux riants, des images brillantes, de gracieuses ou splendides descriptions, de fraîches couleurs, une fine et spirituelle ironie; demandez-lui surtout ce talent merveilleux du style, cette forme souple, d'un mouvement si rapide et si vif, d'une harmonie si pleine et si pure, toutes ces perfections enfin dont se compose la poésie de celui que les Italiens, ces amants de la beauté, ont à bon droit surnommé le *Divin!* Tel est en effet l'auteur du *Roland furieux*. Inimitable artiste, âme bienveillante et douce, peut-être en d'autres temps eût-il mis son génie au service de quelque grande idée ou de quelque forte croyance; dans son époque il n'a pu que couvrir de fleurs les ruines de la patrie et de la liberté. Que lui faut-il après tout? Un toit paisible qui l'abrite, un rayon de soleil qui lui permette de chanter et d'aimer. Cependant il est moins insouciant qu'il ne le paraît, et l'on surprend dans ses œuvres plus d'une trace de souffrance.

Le Tasse, tout en suivant la voie frayée du poème chevaleresque, fait un vigoureux effort pour remonter aux sources de l'héroïsme chrétien; aussi passe-t-il un jour pour fou, et peut-être le devient-il. Par le côté profond et vraiment inspiré de son œuvre, il était en désaccord avec son siècle; il dut être en proie à ces déchirements inté-

rieurs qui conduisent trop souvent le génie jusqu'à la folie. Son âme, d'ailleurs, n'était pas assez fortement trempée pour y résister. C'était presque par hasard qu'il avait pénétré dans l'esprit religieux de son sujet. Trop jeune, lorsqu'il le conçut, pour le maîtriser et lui imprimer cet indestructible caractère d'unité personnelle qui éclate dans l'*Iliade* et dans la *Divine Comédie*, il flotta entre l'imitation énervante de l'épopée romanesque et l'inspiration plus énergique et plus saine de la muse antique. Lui-même avait conscience de sa faiblesse. Il se plaint quelque part d'avoir connu les livres avant la vie. Boileau n'était donc pas si injuste quand il parlait du clinquant du Tasse. Avec ce bon sens supérieur qui, chez lui, va bien près du génie, il avait senti dans la *Jérusalem délivrée* ce défaut d'harmonie et d'équilibre, en partie voilé aux yeux des contemporains et de la postérité par les éclatantes beautés du style. Le Tasse est encore un artiste comme l'Arioste, et c'est par là que s'explique son succès en Italie, contesté cependant au début, de même que son succès au dehors s'explique par le caractère éminemment chrétien de son sujet et ce désintéressement, hélas ! trop facile à un Italien, qui lui a fait choisir pour héros Godefroy de Bouillon, un homme également étranger à sa race et à son pays. On m'objectera Renaud; mais Renaud, imité du Roger de l'Arioste, n'est que le héros romanesque, le fil par lequel la *Jérusalem délivrée* se rattache le plus directement au *Roland Furieux*.

Ainsi, même dans ce majestueux sujet des Croisades, digne du génie d'Homère et de Dante, et dont le génie du Tasse n'était pas indigne, on retrouve l'empreinte fatale d'une époque sans foi religieuse ou politique, d'un pays

qui n'a plus et n'a jamais eu peut-être ni nationalité ni véritable liberté, d'un peuple dont toutes les aspirations sont tournées vers le plaisir ou vers l'art, autre espèce de plaisir, d'une essence seulement plus délicate et plus pure. Si grand artiste que l'on soit, et le Tasse est grand artiste, on n'est pas impunément l'esclave harmonieux d'un petit despote de Ferrare. Au reste, suivant une pente naturelle, le poëme épique en Italie se dégrade comme la poésie lyrique. On avait commencé par admirer l'Arioste et le Tasse, on s'enthousiasma bientôt pour Marini, qui prouvait incontestablement sa supériorité, puisqu'il chantait en quarante mille vers les amours de Vénus et d'Adonis !

Les mêmes causes qui ont donné à l'Italie le poëme romanesque l'ont empêchée d'avoir un théâtre original. Au poëme dramatique la forme ne suffit pas ; il lui faut la continuité de la tradition et l'unité du génie national. Eschyle, Sophocle, Euripide reflètent la Grèce; Shakspeare, l'Angleterre; Lope de Vega et Calderon, l'Espagne; Corneille, Racine et Molière, la France. L'Italie, morcelée en petits états, soumise d'ailleurs aux caprices divergents de ses princes, n'a ni un fonds d'idées communes, ni des tendances uniformes, ni ce centre d'activité intellectuelle et morale qu'on nomme une capitale, toutes conditions sans lesquelles il n'y a pas de théâtre possible. Ce n'est pas du premier coup qu'une nation arrive à former un Sophocle, un Shakspeare, un Molière. Il est besoin, pour atteindre ce résultat, des efforts successifs de plusieurs générations, d'un enseignement pratique non interrompu, d'une série de tentatives dans la même direction et vers le même but, enfin de cette sagace observation de la vie, unie à cette soudaineté de mouvements dont le vrai génie dramatique ne peut se pas-

ser, et qu'il ne rencontre nulle part, si ce n'est dans le tumulte de ces grandes cités où s'élaborent les destinées du monde.

L'Italie, à proprement parler, n'a donc pas de théâtre ; elle n'a même pas des poètes dramatiques, mais seulement des écrivains qui composent des tragédies et des comédies, pour la plupart imitées des anciens, comme Machiavel, l'Arioste, l'Arétin, le Trissin et beaucoup d'autres. En un mot, elle confond, dès l'origine, la forme dramatique avec la poésie dramatique, ce qui prouve manifestement que son génie ne l'entraîne pas de ce côté.

Je ne pense pas qu'on puisse m'opposer Alfieri, dont les tragédies raides, monotones, rectilignes, géométriques, pour ainsi dire, me semblent, malgré d'incontestables beautés de sentiment et de pensée, n'avoir de véritable originalité que l'énergique concision du style ; encore moins le vénitien Goldoni, fécond et médiocre imitateur de la comédie française, non plus que Carlo Gozzi, cet autre vénitien qui eut l'esprit pourtant de mettre à la scène les contes des *Mille et une Nuits*, seul genre de spectacle réellement approprié aux goûts et aux mœurs de sa république dégénérée. Le seul dramaturge italien, c'est le poète impérial Métastase. Celui-là sut trouver la veine nationale. Rien de fort, rien de profond, rien de vrai, rien de large dans la peinture des passions et des caractères ; mais des cadres ingénieux, des vers élégants, un style d'une harmonie parfois ravissante, appelant la musique qu'au besoin il pourrait suppléer, voilà ce qui devait charmer et charma en effet les Italiens du dix-huitième siècle. L'opéra est le dernier mot de la poésie dramatique en Italie. De la musique pour exalter les sens et engourdir les âmes,— car la musique, livrée à elle-même

et cultivée pour elle-même, ne produit pas d'autre effet — cela convient également aux oppresseurs et aux opprimés, aux tyrans et aux esclaves.

Quant au roman, tel il débute avec Boccace, tel il se prolonge jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Sous la forme du conte ou de la nouvelle, tantôt gai, railleur, égrillard, satirique même, tantôt intéressant et pathétique, il met en circulation une quantité prodigieuse de faits réels ou fictifs, et défraie d'ingénieuses inventions tous les conteurs et la plupart des dramaturges de l'Europe. Il a un autre mérite, c'est d'avoir puissamment contribué, par le *Décaméron*, à développer les formes si larges et si belles de la prose italienne, et conséquemment d'avoir influé sur les progrès de la prose espagnole et française.

Ainsi, toujours et partout, on voit l'Italie remplir le même rôle, s'acquitter à merveille de la mission qu'elle a reçue. Elle initie les nations modernes à l'amour et à la connaissance du beau, elle leur fournit des modèles dans tous les genres, elle invente ou répand à leur profit des fables, des cadres de poèmes ou des formes de style. Si donc parfois on se prend à regretter qu'elle soit trop artiste, trop éprise de la beauté pure, trop peu soucieuse de la vérité inaltérable et profonde, on n'a qu'à songer aux talents qu'elle a déployés, aux services qu'elle a rendus, pour n'éprouver plus aussitôt qu'un vif sentiment d'admiration et de reconnaissance.

On serait tenté de croire, quand on s'en tient à la superficie, que l'Italie et l'Espagne, ces deux branches principales du génie méridional, qui semblent sorties du même tronc, ont poussé dans la même direction, porté les mêmes

fruits annoncés par les mêmes fleurs. Au fond rien de plus divers, je dirais presque rien de plus contraire que l'esprit de ces deux peuples, qui devaient se rencontrer toujours sans jamais se confondre. Dans l'un et dans l'autre on sent, il est vrai, circuler cette sève abondante qui anime et colore toutes les œuvres écloses sous le soleil du midi, cette chaude lumière qui donne un si puissant relief aux contours du paysage comme à la physionomie de l'homme; mais si on les observe avec attention, si on les suit surtout dans leur histoire, on voit jaillir de toutes parts les différences et les contrastes.

L'Italie, telle que je viens de la montrer, enthousiaste de la beauté, merveilleusement douée pour tout ce qui tient à la forme et au style, accomplit une œuvre nécessaire, c'est à dire universelle. L'Italie est classique; en d'autres termes, l'Italie n'est pas seulement italienne, elle est humaine. L'Espagne est avant tout espagnole. L'esprit antique n'a fait que l'effleurer en passant; elle a ses racines au cœur du moyen-âge, et quand autour d'elle tout se passionne pour la poésie païenne et ses ingénieuses fictions, elle reste chrétienne dans sa littérature et dans ses arts, elle reste elle-même. Elle est romantique. Façonnée à la guerre, habituée à l'action par ses longues luttes contre les Maures, à peine les a-t-elle chassés de son sol laborieusement reconquis, elle passe les mers, court découvrir un nouveau monde, va porter dans la jeune Amérique son esprit ardent, aventureux, épris de sa propre valeur et de sa propre gloire, et rapporte de ses courses lointaines des trésors qu'elle prodigue, et des chants brillants qu'elle sème à tous les échos.

On ne peut, certes, contester à la poésie de ce peuple une physionomie tranchée, un caractère original. Vive, fé-

conde, inépuisable, peu soucieuse des règles et de la sévère beauté des formes, la muse espagnole prend tous les tons, aborde tous les sujets, tour à tour douce, gaie, tendre, railleuse, énergique, grandiose, rarement profonde, et, même lorsqu'elle s'égare, ce qui lui arrive souvent, rencontrant encore d'heureux hasârds tout en ne suivant d'autre loi que sa capricieuse fantaisie.

Si vous ignoriez que l'Espagne est exclusivement catholique et vit sous un gouvernement absolu, vous l'apprendriez bientôt en lisant ses poètes. L'Inquisition, ce redoutable instrument du catholicisme espagnol et de la royauté espagnole, comprime l'essor de la pensée, détruit dans son germe toute velléité d'indépendance et ne permet qu'à l'imagination d'étendre largement son vol. Aussi abuse-t-elle souvent de la liberté qu'on lui laisse. Se sentant reine, elle se donne toute carrière et s'inquiète assez peu, pourvu qu'elle produise, de ce que nous nommons en France la vérité et la raison. Mais, si elle peut tout oser, c'est à la condition cependant de ne point franchir les limites où l'Inquisition la renferme, et de ne toucher ni à la royauté ni à l'Eglise. Le poète espagnol, que n'entrave aucun dogme poétique, est retenu dans la rigueur du dogme religieux comme dans un cercle de fer. Il ne discute pas, il croit. Hier encore, sous la cotte d'armes du soldat, ne faisait-il pas aux Musulmans une guerre acharnée, où s'est développé cet héroïsme presque féroce dont il est animé et dont il anime ses personnages? Où puiserait-il, je ne dis pas la liberté, mais le besoin de la controverse ou de la discussion? L'Evangile était naguère en face du Coran; Rome est aujourd'hui en face de Luther. En de telles circonstances le symbole devient la chose principale. Ainsi, quand le sol de la patrie est envahi, on oublie toutes

les dissidences pour se serrer autour du drapeau commun. Le drapeau de l'Espagne, c'est la croix. Il y aura donc en Espagne des fanatiques et des mystiques ; des sceptiques ou des hérétiques, il n'y en aura pas. Peu d'hommes, même les plus distingués, se refuseront le plaisir d'assister, comme à un spectacle, à ces abominables auto-da-fé, où le peuple vient retremper dans le sang l'ardeur de sa farouche croyance. Aussi doit-on médiocrement s'étonner de voir les poètes espagnols déployer, dans la peinture de certaines passions et de certains caractères, une énergie sauvage, une inflexibilité, ou, pour mieux dire, une cruauté froide et sanguinaire, dont personne autour d'eux ne s'émeut ou ne se choque. L'Inquisition applaudit à des mœurs qui sont les siennes, et la royauté elle-même, la loi vivante, descend parfois de ses hauteurs pour venir à la fin d'un drame donner à un sujet ce terrible conseil qui termine le *Médecin de son honneur.*

J'ai parlé plus haut de la poésie du *Romancero*. C'est la vraie poésie lyrique de l'Espagne, car elle est populaire, et vient en droite ligne du moyen-âge, non pas toutefois de celui que j'ai essayé de peindre sous son caractère européen, mais du moyen-âge espagnol, dont le héros est ce *Cid Campeador* tant admiré chez nous, grâce à Corneille. Quant aux autres formes lyriques, les unes importées d'Italie, comme le sonnet et la *cancion*, les autres imitées des Grecs et des Latins, comme les combinaisons variées de l'ode proprement dite, elles ont encore pris la saveur du sol où elles ont germé, la couleur du ciel qui les a vues croître. Louis de Léon trouve le moyen d'être catholique en imitant Horace ; Herrera, de rester espagnol en copiant la Bible. Les sujets mystiques que traite le premier, les

grands faits contemporains qui inspirent le second, vont également au génie de l'Espagne, tout à la fois dévot et guerrier, exalté et personnel.

Même caractère dans l'épopée. Elle est dévote ou guerrière, souvent l'une et l'autre, et toujours profondément espagnole. Pour rester nationale, elle oublie d'être chrétienne; elle se condamne à n'être qu'un récit épique, non une épopée. Je ne connais qu'un seul poème moderne fondé sur un fait national, qui ait mérité à certains égards une renommée universelle. Ce n'est pas la *Araucana* de Ercilla, trop particulièrement espagnole pour intéresser tout le monde, malgré ses beautés de style et l'allure parfois si noble et si fière de sa poésie; ce sont les *Lusiades*, de Camoëns. C'est une épopée historique, brodée de mythologie ancienne et moderne, où l'on chercherait vainement le caractère original des grandes créations, le vivant tableau de la nature et l'énergique peinture de l'humanité, mais qui vint à son heure, au moment où le Portugal allait s'éteindre après un rapide éclat, ni trop tôt, car le poète n'eût pu célébrer ce qui n'existait pas encore, ni trop tard, car la sombre figure de Philippe II, maître de Lisbonne, eût suffi pour glacer en lui toute inspiration. Ce n'est pourtant pas, je crois, par son côté portugais que le poème des *Lusiades* s'est conquis une place honorable un peu au-dessous de la *Jérusalem délivrée;* c'est par son côté incontestablement européen, c'est à dire chrétien. Le premier des poètes modernes, Camoëns chanta avec génie les grands voyages de découvertes qui signalèrent la fin du quinzième siècle, brillantes entreprises de l'esprit méridional où le portugais Vasco de Gama, où le Portugal tout entier prit une large et glorieuse part.

Le genre dramatique est de tous le plus fortement empreint de l'originalité propre au génie espagnol. Il n'est pas seulement resté populaire d'intention ou de volonté, il l'est de fait, il l'est d'origine. On essaie bien au seizième siècle, pour satisfaire à l'esprit du temps, quelque chose d'analogue à la tragédie classique, telle qu'elle s'ébauchait en Italie et en France ; mais Lope de Vega déclare bientôt, dans son *Art nouveau de faire des Comédies*, que pour composer il faut commencer par enfermer les règles sous un triple verrou, principe de liberté dramatique qu'il pratique lui-même avec conscience. Le mystère ou plutôt la moralité du moyen-âge se continue directement dans les *autos sacramentales*, et la nouvelle de la Renaissance s'installe dans la comédie, qu'elle domine en lui prêtant ses sujets, ses personnages, ses intrigues et ses aventures, tandis que la romance lui donne son langage et ses formes poétiques.

Si l'écrivain touche à l'histoire, et il y touche souvent, surtout à celle de son pays, ne craignez rien pour sa liberté. L'histoire ne le gêne pas. Elle devient entre ses mains un je ne sais quoi sans nom où ne se montre clairement qu'une chose, l'Espagne avec tous ses préjugés et toutes ses passions. De la vérité historique, qui s'en soucie en Espagne ? Des intérêts de la royauté et du catholicisme, soit; du succès, qui ne s'obtient qu'en flattant les mœurs nationales, soit encore ; mais le dramaturge espagnol a bien autre chose à voir dans l'histoire que l'histoire elle-même et l'humanité qui s'y reflète : il y voit sa personne.

Cervantes avait donné au drame une couleur épique, trop sérieuse peut-être et trop grave pour être imitée, mais qui ouvrait à la scène espagnole un large horison. Il échoua. Lope de Vega aima mieux le roman, qui est d'un abord plus

facile, et Calderon fit entrer dans ses pièces toute la foi religieuse, quelquefois même tout le fanatisme de son pays. Avec un tel système on est spirituel et fécond, comme le premier, idéal et catholique, comme le second; mais on n'est jamais humain comme Sophocle, Shakspeare ou Molière.

L'Eglise en Espagne se conduisit envers le théâtre comme elle l'avait fait partout au moyen-âge; loin de le proscrire, elle s'en empara. L'un des premiers dramaturges espagnols, Lope de Rueda, un simple artisan, acteur de plus, fut enterré dans la cathédrale de Cordoue. Qui ne reconnaîtrait là l'Eglise, mettant dès le début la main sur le drame, et inhumant en pompe la liberté de penser avec les restes du pauvre batteur d'or?

Lope de Vega et Calderon appartiennent à l'Eglise, l'un d'eux même à l'Inquisition. Il en est ainsi de la plupart des autres. Pour être plus sûre d'eux, l'Inquisition les attire, leur offre honneurs et dignités, leur insuffle son esprit, et leur permet alors de dire tout ce qu'ils veulent, car ils ne veulent maintenant que ce qu'elle veut. Cet empire de l'Eglise sur le drame se remarque dans les moindres choses. Les pastorales dramatiques n'y sont pas, comme en Italie, destinées à l'amusement des grands, des gens de cour, des oisifs; elles ont, presque toutes du moins, une destination spéciale, toute religieuse et populaire. Elles servent aux fêtes de Noël dans des spectacles pieux qui ont pour motif principal la naissance du Christ et l'adoration des Mages.

En résumé, où l'idée n'est pas libre, elle cède la place à l'imagination; où l'imagination ne s'appuie pas sur l'étude de la vérité, elle n'est que la fantaisie. Les cachots de l'Inquisition effarouchaient l'idée; les habitudes de l'esprit méridional repoussaient la méditation. Le drame espagnol,

ne pouvant être ni philosophique ni humain, fut espagnol. Telle est la cause principale des éternelles redites de ces poètes, en apparence si féconds, de cette tendance au *procédé*, naturelle sans doute à tous les théâtres, mais plus sensible peut-être dans le drame romantique de l'Espagne, condamné à reproduire la seule Espagne, qu'elle ne l'est sur la scène classique, plus renouvelée par la méditation, et sachant déguiser à force d'art l'imitation de soi-même et des autres.

Ayant parlé ailleurs de Cervantes, je dirai peu de chose du roman espagnol. Là, comme au théâtre et pour les mêmes causes, c'est la fantaisie qui domine. Chevaleresque, pastoral, humoristique, picaresque, sous toutes ses formes on aperçoit la fantaisie, cherchant plus, dans la composition, les aventures que les caractères, et dans les caractères, la singularité que la vérité. Au reste, le prodigieux développement de la littérature romanesque, si énergiquement bafouée dans le *Don Quichotte*, correspond au déclin de l'héroïsme en Espagne, et semble annoncer la période décroissante de cette puissance, qui parut un instant si redoutable et s'affaissa si vite. Cervantes n'a pas, comme on l'a dit, tué l'héroïsme espagnol ; il n'en a ridiculisé que l'ombre. Il était lui-même d'une nature trop héroïque pour s'y méprendre.

Quoi qu'il en soit, le despotisme inquisitorial et royal produisit son effet. La nation, privée d'idées, saturée de romans et de comédies, à force de lire et de voir représenter des choses impossibles, finit par n'en plus savoir faire de grandes. Riche de l'or du Nouveau-Monde, elle oublia que le travail seul, chez les peuples comme chez les individus, combat victorieusement la pauvreté. Quand on n'a

pas l'art, comme l'Italie, quand on n'a pas la pensée, comme la France, ou l'activité persistante, comme l'Angleterre, on peut avoir dans le monde des intelligences et dans celui des faits une prépondérance passagère; on ne fondera jamais rien de durable. Or, l'Espagne n'a pas d'idées; elle n'a que des passions. Voilà pourquoi son influence, en littérature comme en politique, a disparu si promptement.

III.

France.

La France, avant 1789, est catholique et monarchique comme l'Espagne ; mais elle l'est d'une autre manière. Aussi y a-t-il autant de différence entre le génie des deux littératures qu'il y en a entre le Parlement et l'Inquisition, entre Louis XIV et Philippe II. Au rebours de la poésie espagnole, la poésie française repousse, dès le seizième siècle, l'esprit du moyen-âge pour respirer le souffle vivifiant de l'antiquité. De ce passé plus récent, qu'elle oublie, elle ne garde que le sentiment chrétien, partout visible dans nos grands poètes, et partout dégagé de ce caractère exclusif qui, chez les poètes espagnols, le rétrécit en l'exaltant. C'est que le catholicisme de Bossuet, de Bourdaloue, de Fénélon, de Massillon, ne croit pas seulement, il pense. Sous l'impulsion de Descartes, ce Luther de la philosophie moderne, il cherche à concilier la raison et la foi, comme la poésie de

Boileau, de Molière et de Racine poursuit partout l'union harmonieuse de l'imagination et du bon sens. D'ailleurs, le protestantisme a pénétré de bonne heure en France, où il est devenu un parti puissant. Il en est résulté une polémique ardente et des luttes terribles, qui n'ont pas été stériles, car ce choc d'idées a produit chez nous le plus précieux des biens, l'habitude d'avoir une pensée et de l'exprimer.

Pendant près d'un siècle, de 1598 à 1685, il y eut en France quelque chose qui ressemblait à la liberté de conscience, et la révocation de l'Edit de Nantes ne fut qu'une de ces violentes réactions qui perdent toujours la cause qu'on veut sauver. Il était trop tard pour ramener les esprits au joug théocratique, ce à quoi nul, après tout, ne songeait, pas même celui qui ordonnait ou permettait les dragonnades, ce roi trop dévot pour ne pas subir l'influence de son confesseur, mais trop jaloux de son autorité pour accepter celle de Rome.

En religion, Bossuet, interprète de l'Eglise de France, plaçait le concile au-dessus du pape; en philosophie, Descartes prenait pour base la conscience; en poésie, Boileau demandait aux anciens la règle du beau et lui donnait la forme souveraine du sens commun. A notre point de vue, ces trois faits, en apparence si différents, ont la même valeur et la même portée. Ils accusent la prédominance du général sur le particulier, de l'impérissable sur le transitoire, de la tradition humaine sur l'imagination locale. Le concile, ce n'est plus l'autorité infaillible d'un seul, c'est la suprématie de tous en matière religieuse; la conscience, ce n'est plus l'homme de tel temps, de tel pays, de telle caste, de tel culte; c'est l'homme de tous les temps, de tous

les pays, de toutes les castes, de tous les cultes ; l'antiquité reconnue comme maîtresse dans le domaine de la poésie, ce n'est plus le goût d'une nation qui n'écoute, n'aime, ne chante que soi ; c'est l'art substitué au caprice, c'est, pour mieux dire, l'esprit humain retrouvant ses trésors longtemps enfouis et leur imprimant une nouvelle puissance avec une nouvelle forme.

Ainsi, tout concourt à faire de l'universalité et de la profondeur dans la peinture de l'homme le caractère principal de l'originalité française, et si le catholicisme par lui-même n'y a pas une part très active, du moins il n'y met pas d'entraves, tant il a reçu, comme tout le reste, l'empreinte de l'esprit français.

Un autre caractère de l'invention originale en France, c'est l'unité. Celui-là, elle le doit en partie aux institutions politiques, c'est à dire à la royauté, qui finit chez nous par tout absorber.

Cette unité, si forte en littérature aussi bien qu'en politique, on la trouve partout dans les œuvres de nos poètes et de nos prosateurs. Que ce soit une comédie de Molière, une tragédie de Racine ou une fable de La Fontaine, il n'y a pas à s'y tromper, elle est *une*, une et simple comme les ouvrages les plus parfaits de la nature. C'est de l'art à sa plus haute puissance, mais de l'art pour le moins aussi instinctif qu'appris ou cherché. Tous ces grands hommes connaissent les modèles antiques et les imitent ; ils le peuvent ; ils ont commencé par étudier l'homme et par se savoir eux-mêmes. Unité dans la conception, unité dans le dessin, unité dans la couleur, ces trois choses ne se rencontrent pas seulement dans chaque œuvre et dans chaque poète, mais dans tout l'ensemble de notre poésie et même de notre

littérature. Que ce soit là un instinct propre à notre nation, rien de moins contestable ; mais on ne peut y méconnaître l'action de la royauté, surtout au dix-septième siècle, où elle a pour représentants Richelieu et Louis XIV, deux hommes également avides, chacun dans sa sphère, de l'éclat du pouvoir autant que de sa réalité. Tous les deux, l'un en faisant tomber les dernières têtes féodales, l'autre en absorbant la noblesse dans les splendeurs de sa cour, accomplissaient l'unité de l'esprit français non moins que l'unité de la monarchie. Tuer ou effacer en politique des individualités trop puissantes, cela n'équivaut-il pas, en poésie, à faire disparaître ou du moins à amoindrir les originalités trop tranchées ? Il y a, du reste, dans le pouvoir souverain, quand il brille solitaire et incontesté, une sorte d'attraction qui fascine les plus grands esprits ou agit sur eux à leur insu. On ne trouverait nulle part ni la dignité soutenue, ni les formes polies de notre littérature monarchique, ni surtout cet idéal particulier de majesté et de grandeur, qui n'est pas seulement chez Corneille ou Racine, mais chez Voltaire lui-même, dont les yeux perçants n'apercevaient plus cependant que l'ombre avilie du grand siècle.

Il est bon d'observer qu'en France la pensée jouit dans tous les temps d'une sorte de liberté relative. Grâce aux habitudes d'une société élégante, et peut-être à un reste d'indépendance aristocratique, il fut toujours à peu près possible de tout dire, pourvu qu'on y mît de l'esprit, qu'on sût ménager certains points trop susceptibles et au besoin flatter habilement certains préjugés. De même qu'au moyen-âge l'extrême grossièreté favorisait la licence et laissait passer la hardiesse impunie, au dix-septième siècle, et surtout

au dix-huitième, l'extrême politesse, fruit des mœurs monarchiques, devint le voile transparent et commode d'une audace de pensée qui, aux approches de la Révolution, ne connaissait plus de bornes. L'idée enfin, et l'art, qui lui sert de vêtement, en dépit d'un gouvernement despotique et d'une religion d'Etat, régnèrent ensemble sur la poésie française, indissolublement unis chez nos grands poètes, parfois séparés chez les autres, et lui assurèrent à elle-même l'empire intellectuel du monde.

La France n'a pas, ou du moins elle n'avait pas avant notre époque la haute inspiration lyrique. Son génie propre, dont la marque caractéristique est un ferme bon sens, peu favorable aux effusions de la sensibilité personnelle, y est pour beaucoup sans doute; mais les institutions religieuses et politiques n'y sont-elles pas pour quelque chose?

L'Eglise gardait pour elle seule la poésie des croyances. Les poètes qu'elle produisait ou qu'elle attirait à elle, abbés de cour pour la plupart, chantaient avec bien plus de succès l'amour des sens que l'amour divin, et Malherbe, sans être trop injuste, pouvait préférer la soupe de Desportes à ses psaumes. Malherbe lui-même était-il bien inspiré par le sentiment religieux quand il traduisait ou imitait la Bible? Non, il cherchait un prétexte pour combiner des strophes harmonieusement régulières, et on l'eût bien étonné si on lui eût demandé davantage. C'est aussi tout ce que voulait J.-B. Rousseau, dont les *Gloria Patri* sont restés justement célèbres comme le correctif et l'explication nécessaire de ces odes prétendues religieuses et qui ne sont guère que froidement élégantes. Les chœurs tant cités d'*Esther* et d'*Athalie*, si beaux qu'ils soient, me frappent bien plus, je dois l'avouer, par leur côté dramatique que par leur côté

lyrique, et il leur manque, à ce qu'il me semble, cette inspiration profondément personnelle sans laquelle il n'y a pas de véritable lyrisme. Encore une fois, je pense que l'esprit national a la plus grande part dans ce fait ; mais je ne puis m'empêcher de croire que la prudence habituelle de l'Eglise catholique n'y est pas étrangère. J'en dis autant de l'esprit monarchique. Il ne peut avoir par lui-même aucune action salutaire sur le développement du génie lyrique. Quelques odes de circonstance, quelques sonnets flatteurs, voilà tout au plus ce qu'inspire la royauté; œuvres sans portée et sans puissance, parce qu'elles n'ont pas leurs racines au fond des cœurs. Ce qu'il faut pour mettre en mouvement les plus nobles fibres de l'âme, c'est la religion, c'est la patrie, c'est la liberté, c'est l'amour, sentiments toujours jeunes, les seuls qui vibrent en notes éclatantes ou profondes sur les cordes de la lyre.

Une cause encore qui empêcha en France cet élan spontané de la poésie qu'on appelle lyrisme, c'est la discipline des intelligences, l'obéissance à la règle, qu'il fallut bien accepter dans une société sans liberté politique ni religieuse, qui cependant ne voulait pas abdiquer le droit de penser. Or, l'inspiration lyrique a besoin d'indépendance plus encore peut-être que de liberté. En s'enchaînant soi-même au joug des convenances, on s'interdisait le libre essor de l'âme. Ce que rien ne pouvait glacer, ce que rien ne pouvait tarir, ni la sévérité du dogme, ni le despotisme de la royauté, c'était cette veine de poésie douce, vive, simple, gracieuse, qui traverse, toujours abondante et toujours fraîche, les divers siècles de notre littérature, depuis Charles d'Orléans et Villon jusqu'à nous, et qui semble une des plus pures émanations du génie grec.

Tout le monde sait que les Français n'ont pas la tête épique. C'est là une vérité devenue banale et que je ne veux pas trop contredire. Je ferai cependant une observation. On oublie, il me semble, les épopées chevaleresques du moyen-âge, qui ne sont pas plus loin certainement de notre dix-septième siècle que les poèmes d'Homère ne l'étaient du siècle de Périclès. Or, Athènes, qui avait un Eschyle, n'eût-elle pas pu avoir un Homère? Autre temps, autre poésie. Ce n'était pas Homère qui manquait; il avait un autre nom, il s'appelait Eschyle, comme Eschyle, quatre siècles plus tôt, se fût appelé Homère. Je ne sais si je me fais illusion, mais je me figure que Corneille et Racine, dans une autre époque plus héroïque et plus naïve, n'eussent pas eu beaucoup plus de peine à construire une vaste composition épique qu'ils n'en ont eu à créer leurs chefs-d'œuvre dramatiques. Question de temps, non de génie; je pourrais ajouter aussi : question religieuse et politique.

Si le mouvement protestant eût triomphé en France comme il a triomphé en Angleterre et en Allemagne, nous aurions eu peut-être, comme l'Angleterre et l'Allemagne, une épopée biblique, un *Paradis perdu* ou une *Messiade*, un Milton ou un Klopstock. Au lieu de cela nous avons une *Henriade*, fondée sur un fait exclusivement français, c'est à dire d'une unité restreinte et locale, non de cette majestueuse unité qui embrasse toute la pensée chrétienne. Au reste, quelque pauvres qu'aient été nos tentatives épiques, elles trahissent avec évidence le double mouvement des idées catholiques et des idées protestantes. Ici du Bartas et sa *Semaine*, qui annonçaient Milton et le *Paradis perdu*, Coras et ses ridicules poëmes empruntés à la Bible, *Jonas*, *David*, etc.; là, une longue série de poèmes tout à la fois

monarchiques et catholiques, le *Clovis*, de Desmarest, l'*Alaric*, de Scudéry, la *Pucelle*, de Chapelain, le *Saint-Louis*, du père Lemoine, et d'autres encore, justement frappés par Boileau, puisqu'ils manquaient de génie, tous remarquables par l'imitation de la *Jérusalem délivrée*, dont le succès les rendait inutiles ou impossibles, et par le choix décevant, mais fatal, d'un sujet purement national. Après les poëmes catholiques de Dante et du Tasse, il n'y avait plus rien à tenter en ce genre; la Bible seule, interrogée avec passion par une foi nouvelle, pouvait de ses sources profondes faire jaillir une inspiration assez forte pour soutenir le fardeau d'une épopée. Ainsi, en France, l'épopée avorta, non, je le crois, parce que les Français n'ont pas la tête épique, mais parce que les conditions de leur existence politique et religieuse les poussaient dans une autre voie, ou, pour mieux dire, détournaient vers la forme dramatique tout ce qu'il y avait en eux de qualités vraiment épiques.

Notre tragédie, en effet, tient beaucoup de l'épopée. Cette manière large de poser les caractères, cette étude vigoureuse des passions, cette vérité idéale, qui distinguent nos grands tragiques, tout cela vient en droite ligne d'Homère, en passant toutefois par Sophocle et Euripide. Je ne puis m'empêcher de voir dans les beaux drames de Corneille et de Racine les chants isolés et sans lien apparent d'immenses poëmes, dignes par la grandeur majestueuse du style et la peinture générale de l'humanité de prendre place à côté de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Si elles sont françaises de vêtement, pour le fond elles sont largement humaines et remplissent la plupart des conditions d'universalité que l'épopée réclame.

Dans les qualités réelles de la tragédie française, comme dans ce qui lui manque, on peut soupçonner, sinon toujours définir l'influence exercée par les institutions politiques et religieuses. L'unité de la composition, l'ordre et la régularité des parties, la noblesse souvent un peu raide des personnages, l'élégance soutenue du style, l'absence absolue du peuple et des sentiments populaires, voilà en quelques mots, si je ne me trompe, la part de la royauté. Si l'on veut savoir celle de la religion, il faut, après avoir lu la *Dévotion à la Croix* ou quelque drame analogue de Calderon, lire le *Polyeucte* de Corneille. Pour n'être pas révolté par le premier de ces deux drames, il est indispensable d'être né à Madrid ou à Séville ; pour comprendre et admirer le second, il suffit d'être homme et de croire à la puissance du sacrifice. Là, le sentiment religieux disparaît presque tout entier, absorbé dans un lugubre fanatisme; ici, il s'élève à une hauteur où, quelle que soit la croyance particulière, on ne peut plus apercevoir que la sublimité du martyre. Sans parler d'*Esther* et d'*Athalie*, où la poésie biblique se montre à nous si claire et si pure, Voltaire lui-même, peu croyant, comme chacun sait, a trouvé dans plusieurs de ses tragédies des accents admirablement religieux, qui vont à tous les cœurs, parce qu'ils conviennent à toutes les consciences. Ne serait-ce pas qu'il y a dans le christianisme de Corneille et de Racine plus de philosophie qu'ils ne s'en doutent eux-mêmes, et dans la philosophie sceptique de Voltaire plus de christianisme qu'on n'est en général tenté de lui en croire.

Quant à la comédie, elle put, avec Molière, frapper la fausse science dans les médecins, la fausse noblesse dans les marquis, la fausse dévotion dans *Tartuffe*. Elle fit la

guerre au profit de la royauté contre l'aristocratie, et la royauté la paya momentanément en indépendance. Toutefois, hors cette exception, elle dut se borner à peindre les mœurs, à ridiculiser les vices, à esquisser des caractères, sauf à prendre sa revanche dans les allusions, genre de combat très meurtrier chez un peuple qui sait, comme le peuple français, tout comprendre à demi-mot. Mais pour juger clairement de l'œuvre qui s'accomplissait au théâtre aussi bien que dans la société, il faut passer sans transition de Molière à Beaumarchais. A l'un la monarchie lâchait un peu les rênes, sûre de sa force encore intacte ; l'autre la contraignait insolemment à se laisser bafouer par lui. L'heure était venue où toutes les vieilles institutions allaient disparaître. Jusque là elles avaient imposé au théâtre une réserve rarement démentie, et l'avaient maintenu dans l'observation générale des travers sociaux, en lui interdisant les questions spécialement religieuses et politiques. Désormais il échappait à leur puissance. Ni la royauté ni l'Eglise ne pouvaient plus, à la fin du dix-huitième siècle, se protéger contre des poètes qui daignaient à peine couvrir leurs attaques les plus audacieuses d'un voile à chaque instant déchiré de leurs propres mains.

Le roman est soumis aux mêmes influences que le théâtre, et les causes qui agissent sur l'un agissent aussi sur l'autre. Plus libre seulement du joug des convenances, sans l'être davantage de l'autorité qui surveille toutes les expressions de la pensée dans un état despotique, le roman aboutit plus aisément que le théâtre à la licence, même la plus effrénée. Il échappe à la réprobation dont les hommes assemblés ne manquent presque jamais de flétrir un outrage direct à la morale. S'il ne peut être à son gré satirique, il

devient, à la faveur même du despotisme, tout à la fois corrompu et corrupteur, et, comme il lui est aisé de se glisser furtivement dans la solitude, il trouve l'âme trop souvent sans défense contre ses poisons.

Telle est en peu de mots l'histoire du roman français jusqu'à la révolution. Il avait montré, dès le début, ses véritables tendances avec Rabelais, cet admirable inventeur des formes de style les plus savantes et des fantaisies les plus profondes. Il était né pour fronder et pour détruire. Sa grossièreté n'était qu'un passeport. Le masque du bouffon couvrait le visage d'un philosophe et d'un novateur.

Le dix-septième siècle oublie Rabelais pour l'*Astrée*. C'est le temps où la royauté triomphante décourage les contradicteurs et laisse au romancier tout loisir pour raffiner le sentiment et quintessencier l'amour. La galanterie régne, élégante et fine, dans le roman comme dans la société. Le dix-huitième siècle arrive, le roman reparaît sous ses véritables traits. La première partie du *Gil Blas* est publiée l'année même de la mort de Louis XIV. Dès lors les pouvoirs publics, comme dans l'enivrement du vertige, permettent au roman la corruption, fût-elle aiguisée de hardiesse philosophique. Ils jouent avec l'arme qui va les tuer. Nous viendrons bientôt à *Candide* en traversant les *Lettres persanes*, et les romans impudiques de Crébillon fils auront pour lecteurs empressés des grands seigneurs et des abbés, soutiens dégradés de deux institutions qui s'écroulent, la monarchie et l'Eglise de France. Supposez la liberté politique et la liberté de conscience, vous aurez encore des écarts d'imagination, — il y en a toujours — mais vous ne verrez pas ce débordement de productions cyniques, et ce parti pris d'immoralité auquel n'échappent pas même les

plus grands esprits de l'époque. Certes, dans une France libre, Voltaire n'eût pas écrit la *Pucelle*. Au reste, dès le milieu du dix-huitième siècle, une autre tendance commençait à se manifester. La *Nouvelle Héloïse* rappelait le roman dans la voie du spiritualisme, que devaient suivre bientôt après elle *Paul et Virginie, Atala, Réné, Obermann.*

Mais les temps sont changés; de grands événements se sont accomplis; la vieille société est morte, et tout le génie d'un grand homme qui voudrait la ressusciter à son profit, n'aboutit en définitive, malgré la toute-puissance de la gloire, qu'à donner par la législation une forme précise et une base durable aux libres institutions d'une société rajeunie. Pendant vingt ans nos armées parcourent l'Europe, semant partout les idées françaises sur leur passage, et recueillant à leur tour, pour prix de leurs victoires et même de leurs défaites, de nouvelles idées, de nouveaux sentiments, de nouvelles images, dans ces sillons où elles ne croyaient voir peut-être que du sang; et lorsqu'au jour de nos désastres les peuples étrangers passent sur notre territoire, ils y déposent des germes qui ne tardent pas à se développer. De ce grand choc de peuples, de cette lutte acharnée, qui semblait devoir être mortelle, il sort une harmonie plus large, plus sûre, plus belle, et la guerre qu'on accuse, hélas ! trop justement d'être stérile, cette fois du moins a été féconde pour la philosophie, pour la littérature et pour les arts.

Ici il est impossible de méconnaître l'influence des événements sur le caractère de l'invention originale. L'imagination française, remuée par ces profondes secousses, charmée par la grande figure d'un héros, affranchie tout à la fois des

entraves littéraires et des entraves politiques, ramenée au sentiment religieux par la liberté, et peut-être aussi par les souffrances du doute, renouvelée d'ailleurs et comme rafraîchie par l'étude des littératures étrangères, se transforme tout à coup, se déploie et prend son élan vers des régions inexplorées. Tout n'est pas gain cependant, il faut le dire, dans ces brillantes conquêtes, et l'éclat des acquisitions ne compense pas toujours la valeur des pertes. Autant, aux siècles précédents, la poésie française était calme, raisonnable, claire et précise jusque dans ses hardiesses, maîtresse d'elle-même jusque dans la passion, ennemie des excursions hasardeuses dans le domaine de la fantaisie, autant, au dix-neuvième siècle, elle est disposée à se montrer vague, ardente, rêveuse, parfois même violente, à s'éprendre des courses sans but et des aventureuses tentatives. Sous la discipline du passé, les caractères individuels, sans jamais s'effacer, se fondaient en nuances dans la couleur générale de l'ensemble, éternel grief de ces critiques qui reprochent à notre poésie classique sa monotonie, sans lui tenir compte de la nécessité des circonstances, sans vouloir comprendre surtout que ce que chaque écrivain s'ôtait à lui-même d'originalité trop vive accroissait d'autant la puissance intellectuelle de tous. Aujourd'hui, plus de discipline, plus de règle, plus de frein. Chacun ne reconnaît que soi, chacun ne combat que pour soi. On se croirait revenu aux temps de la chevalerie errante. Il n'y a que des soldats, il n'y a plus d'armée.

Les poètes du dix-septième siècle n'obéissaient pas à un chef, mais à la loi, et cette loi était le bon sens. En la suivant toujours, ils étaient sûrs de se ressembler, sans se confondre, et combattaient vaillamment, mais avec sécurité,

autour du drapeau commun. Aussi pendant cette période souveraine y a-t-il peu de romans et encore moins de lyrisme. Le roman, je l'ai dit plus haut, se développe au dix-huitième siècle dans la dissolution de l'ancienne société, qu'il accélère, et vient s'épanouir à notre époque, qu'il semble devoir envahir. Il rencontre en son chemin le lyrisme, né tout à la fois de l'émancipation civile et religieuse, des souffrances inséparables de toute transformation sociale, de l'inspiration solitaire des peuples du Nord, devenus nos modèles, et enfin du sentiment profond de l'individualité, réintégrée par la révolution dans ses droits légitimes. Si l'on ajoute la tendance de plus en plus prononcée des femmes à prendre une part active au mouvement littéraire, où elles ne peuvent apporter que les facultés qui leur sont propres, l'amour instinctif du roman, le besoin des émotions passionnées, l'analyse délicate du cœur ou l'effusion lyrique de la personnalité, on conclura naturellement que ce qui caractérise l'originalité de la poésie contemporaine, c'est ce qu'il est permis, je crois, de nommer l'élément *lyrico-romanesque.*

Je confonds à dessein ces deux mots, parce que je trouve les deux choses qu'ils représentent partout réunies dans les créations de l'imagination poétique au dix-neuvième siècle. Ne sont-elles pas d'ailleurs fort semblables au point de vue psychologique et moral? Le lyrisme et le goût du romanesque ne naissent-ils pas de ce besoin de nos âmes qui nous attire vers l'inconnu? Le premier est plus noble, soit; mais le second n'a-t-il pas aussi sa légitimité? Aux époques naïves, le romanesque n'est autre chose que le merveilleux; aux époques de dissolution et de renouvellement, dans les siècles où l'esprit philosophique fait disparaître les sym-

boles, où la science, par sa lumière positive, éclipse les lueurs mystérieuses du monde invisible, le merveilleux à son tour n'est autre chose que le romanesque. Or, nous sommes dans une de ces périodes, et tout ce que nous concevons, tout ce que nous accomplissons dans les régions de l'art et de la poésie, prend naturellement et presque fatalement des teintes romanesques, s'échappe spontanément en aspirations lyriques. Je ne fais point pour cela le procès à notre poésie moderne; je constate un fait, rien de plus. La France n'a pas à rougir, que je sache, de son dix-neuvième siècle littéraire. S'il y a eu quelques emportements, inévitables peut-être dans une crise révolutionnaire, il ne faudrait pas s'en alarmer outre mesure. Les excès passent; les fautes s'oublient; le bien reste, car la nature du bien, c'est d'être vivace, c'est d'être immortel.

IV.

Angleterre.—Allemagne.

Jusqu'ici j'ai cherché à définir les caractères de l'invention originale chez les nations du midi, où le protestantisme a rencontré d'invincibles obstacles. La France me servira de transition pour passer aux nations du Nord, où le protestantisme, au contraire, s'est pleinement développé. La France, en effet, n'est pas seulement placée géographiquement entre le midi et le nord, elle l'est intellectuellement et moralement. Elle a subi l'influence de la Réforme, changeant bientôt, suivant ses tendances propres, l'esprit de rénovation religieuse en esprit philosophique. Calvin l'a remuée, mais c'est Descartes qui l'a façonnée.

A la Renaissance, l'Italie et la France sont rentrées dans la tradition humaine, la première par l'art, la seconde par l'idée ; l'Espagne est restée enfoncée dans le moyen-âge, que l'Angleterre et l'Allemagne ont en partie repoussé, en partie gardé. L'Angleterre et l'Allemagne, comme l'Espagne, sont

romantiques. Ce qui domine dans les deux littératures, ainsi que dans les deux nations, c'est l'esprit individuel et l'isolement de la personnalité. Toutes deux encore à demi féodales, l'une avec des institutions libres, l'autre avec une nationalité morcelée en une multitude d'Etats, elles sont de plus, au moins en grande partie, protestantes, unissant ainsi le principe de division et d'inégalité sociale du moyen-âge au principe d'individualité et d'indépendance personnelle qui tend à prévaloir aux temps modernes. Toutefois, de notables différences les séparent dans le monde de la poésie aussi bien que dans le domaine de l'activité nationale.

L'Anglais, habitué de bonne heure à la pratique de la liberté, entraîné d'ailleurs vers l'action par la nature de son génie, met en jeu avec force les passions, peint avec profondeur les caractères particuliers des hommes, et rencontre souvent, en se repliant sur lui-même, la vérité universelle dans la vérité locale. L'Allemand, libre dans la conscience, mais non dans l'action, relégué au fond de la solitude de sa pensée, loin de toute activité politique, oublie parfois qu'il vit sur la terre et montre un penchant décidé à se perdre dans un vague idéalisme. Ils sont humoristes l'un et l'autre, et ne le sont pas de la même façon. L'Anglais applique aux choses, aux hommes, aux faits, aux sentiments, aux idées, les fantaisies de sa capricieuse imagination, et pense toujours, même lorsqu'il rêve; l'Allemand transforme les choses, les hommes, les faits, les sentiments, les idées, en créations fantastiques, et semble toujours un peu rêver, même lorsqu'il pense le plus.

Le génie de l'Angleterre est lyrique, parce qu'il est personnel. Sombre, mélancolique, enclin, lorsqu'il n'agit pas, à la méditation solitaire, il s'exalte facilement dans la con-

templation des mystères de la vie et de la mort. La Bible, qui l'inspire, lui prête ses images orientales et ses hardies métaphores, non moins que ses vues profondes sur la destinée de l'homme. Il n'est pas besoin, quand on cherche le lyrisme anglais, de le demander aux poètes spécialement lyriques ; il est partout, dans l'épopée, dans le drame, dans le poème descriptif ou didactique; il est partout, car le poète anglais, même en observant, ce qu'il fait presque toujours, les êtres qui vivent au dehors de lui, ne cesse jamais cependant de les voir en lui et de les individualiser comme lui. Il n'en peut être autrement dans un pays aristocratique où le double orgueil du patricien et de l'homme, combiné avec l'indépendance de l'esprit protestant et l'habitude de l'action politique ou industrielle, constitue nécessairement d'énergiques individualités.

Ce caractère d'originalité forte est surtout empreint dans l'épopée anglaise, c'est à dire dans Milton. Son œuvre, avant Cromwell, serait incompréhensible. Le génie de la liberté politique et religieuse y éclate de toutes parts. C'est l'énergique commentaire de l'époque, et les orages révolutionnaires y ont laissé une trace aussi profonde que le sillon creusé par la foudre de l'Eternel sur le front de Satan. On y sent partout le souffle biblique, tantôt douloureux et terrible avec les anges tombés, tantôt doux et suave avec les habitants, hélas ! trop vite déchus de l'Eden, toujours animé, vivant, et par-dessus tout lyrique. Milton se sert des livres saints comme d'un texte qu'il développe, faisant sortir de ces données un peu vagues dans leur simplicité toute primitive, des personnages distincts, des caractères précis, des tableaux sombres ou gracieux, mais d'une couleur franche et vigoureuse.

Dans l'invention dramatique le poète anglais est encore le même. Qu'il rie ou qu'il pleure, il peint des hommes, non, comme Racine et Molière, par leur côté universel et humain, mais par leur côté exceptionnel et local. Passion, caractère, sentiment, tout s'incarne dans un être particulier, et fait si bien corps avec lui qu'il devient impossible de concevoir l'un sans l'autre. Sur le théâtre anglais, l'avare s'appelle Shylock, le jaloux Othello, l'ambitieux Macbeth, ou mieux, Shylock est avare, Othello jaloux, Macbeth ambitieux. Ce sont des individus avant d'être des types. Une chose à remarquer, c'est que ces poètes observateurs, qui font si bien ressortir les traits les plus minutieux de la physionomie individuelle, ne s'oublient jamais eux-mêmes. Vous les retrouverez toujours cachés dans quelque coin de leur œuvre, et, à défaut d'un personnage spécial, vous êtes sûr de les reconnaître, soit dans le lyrisme général du drame, soit dans l'esprit *humoristique* dont ils douent ordinairement leurs héros comiques.

De l'esprit contemplateur du nord, de l'indépendance religieuse du chrétien, de la liberté personnelle du citoyen, se forme, dans le roman comme dans le drame, le caractère de l'invention originale en Angleterre. Roman de mœurs dans *Tom Jones* et dans *Clarisse Harlowe*, roman moral dans *Robinson*, roman satirique dans *Gulliver*, roman intime dans *Simple histoire* et le *Vicaire de Wackefield*, roman de fantaisie et d'humeur dans *Tristram Shandy*, roman historique dans *Waverley* ou les *Puritains*, je vois partout les mêmes procédés et les mêmes tendances : observation pénétrante de la vie, analyse minutieuse des caractères, amour de la réalité, recherche du détail, art d'intéresser par le récit animé des faits et l'heureux emploi des

situations dramatiques. Il faut noter dans le roman anglais un dernier trait qui le distingue du roman français du dix-huitième siècle : il est rarement immoral. Pourquoi le serait-il ? Il a toujours été libre.

Les grands événements qui ont signalé en France et en Europe la fin du dernier siècle et le commencement du nôtre, ont eu en Angleterre leur contre-coup dans les esprits et leur écho dans les chants des poètes. Byron, génie original, procédant tout à la fois de Rousseau et de Voltaire, les a ressentis plus vivement et plus énergiquement reproduits qu'aucun autre. Obéissant au mouvement qui emporte notre époque, il s'est dit et chanté dans des poèmes romanesques, empreints d'abord d'un lyrisme sombre, exalté, souvent même farouche, puis bientôt d'une froide et désespérante ironie. Au fond de toutes ses œuvres, il n'y a que sa personnalité orgueilleuse, où viennent aboutir toutes ces souffrances lentement accumulées qui éclatèrent enfin dans les déchirements de la révolution française. Le dédain aristocratique se mêle chez lui, comme une saveur de plus, au sarcasme philosophique. Fils privilégié de l'ancienne société, il lui porte des coups d'autant plus funestes qu'il n'a peut-être aucune envie de la détruire. Plus sa misanthropie est vague, plus sa poésie coule, abondante et facile, de la source intarissable de ses égoïstes douleurs, plus il devait exercer d'influence sur une époque secouée par tant de bouleversements, en proie à tant de doutes et d'angoisses. Nul d'ailleurs avant lui n'avait jeté avec tant de puissance un cri de malédiction contre la réalité, n'avait déployé vers l'idéal des aîles en même temps plus ardentes et plus fatiguées.

Byron a eu sur notre littérature contemporaine une immense action, tout à la fois inspiratrice et dissolvante

comme celle de toute conquête. Il est, en effet, l'un des plus grands entre ces conquérants poétiques qui envahirent la France à la chute de l'empire, et l'un des premiers qui saluèrent de leurs chants la grande figure de l'empereur déchu. L'originalité de Byron est celle de son siècle, pas autre chose; mais il l'a tout entière. Tout prend sous sa plume la forme et les tendances du roman, et sa personnalité trouve pour s'exprimer une veine de lyrisme inépuisable. Goethe, comme toujours, a bien vu quand il a fait de lui dans son *Second Faust* l'emblème du génie moderne.

Si l'Anglais est lyrique, l'Allemand l'est bien plus encore. Le sentiment personnel, aussi profond au-delà du Rhin que de l'autre côté de la Manche, y est moins énergique et plus naïf. Il se traduit aisément par des effusions poétiques, extrêmement simples d'invention, sans autre loi ni règle que le caprice de l'inspiration individuelle. L'Allemagne est lyrique par sa nature, sa position, ses traditions, aussi bien que par l'action de ses institutions politiques et religieuses. Comme les cités insulaires de la Grèce, elle reste repliée, et pour ainsi dire, endormie sur elle-même dans le repos de ses innombrables principautés. L'isolement enfante le lyrisme. D'un autre côté, protestante ou catholique, dans le nord ou dans le midi, elle est avant tout allemande, et, sous la loi du Christ, se souvient encore d'Odin et de tous les mystérieux héros de la tradition germanique ou scandinave. Hier du moins, il en était ainsi. Ce qui sera demain, nous pouvons à peine l'entrevoir. Cependant, quand l'Allemagne, mise par ses propres efforts en possession de la liberté politique, sera forcée, comme elle l'est déjà, de s'occuper journellement de ses propres affaires, il est pro-

bable qu'elle perdra vite le goût des légendes merveilleuses, des ballades fantastiques, et même, hélas ! de ces naïves et charmantes compositions lyriques où s'épanchait naguère la verve sentimentale de ses poètes. Peut-être aussi, ramenée par la réalité à la précision de l'idée, oubliera-t-elle peu à peu l'instinct qui la pousse au panthéisme, et songera-t-elle davantage à la société en songeant un peu moins à la nature. Quoi qu'il en soit, jusqu'à présent l'Allemagne a été toute lyrique, et ses deux grands poètes, Goethe et Schiller, ont pendant toute leur vie, remplie par d'autres travaux, laissé couler cette source intérieure qui jaillit, vive et pure, des profondeurs de la personnalité humaine.

Le mérite le plus clair et le plus positif de la *Messiade*, ou de l'épopée allemande, c'est encore, à ce qu'il semble, son inspiration lyrique. Elle n'a ni la force dramatique, ni la puissance de pensée, ni la vigueur de coloris du *Paradis perdu* ; elle a moins encore le brillant éclat de la *Jérusalem délivrée* ; mais on y respire le sentiment religieux de l'Allemagne, qui s'y traduit par l'expansion continue, mais un peu vaporeuse, du souffle poétique. C'est toujours Klopstock qui aime, qui chante, qui prie. La *Messiade* est une épopée protestante inspirée par l'Evangile, de même que le *Paradis perdu* par la Genèse ; le premier de ces poèmes, mystique comme le génie allemand ; le second, puritain comme le génie anglais.

Au fond, je crois l'Allemagne peu disposée à créer de larges et belles épopées, pas plus, au reste, qu'une vraie poésie dramatique. Ce qui me semble lui appartenir en propre, c'est le poème intime, tout égayé des détails parfois un peu vulgaires de la vie intérieure, c'est l'idylle, non factice et faussement naturelle comme ce que les modernes

ont nommé *pastorale*, mais vraie, simple, familière, comme la *Louise* de Voss, comme *Hermann et Dorothée* de Goethe, l'idylle enfin de tous les temps et de tous les lieux, parce que dans tous les temps et dans tous les lieux il y a un foyer domestique à chanter, une nature à peindre, des mœurs vivantes à reproduire. Un certain lyrisme, calme et doux, peut se répandre dans ces scènes de famille, animées déjà de la chaleur du sentiment, et la franche gaîté s'y faire jour par instants sans éclater.

Ce lyrisme, je le retrouve dans le drame allemand, non pas toujours direct, non pas toujours déterminé, mais toujours visible, même quand il se dissimule. Goethe lui-même dans son théâtre, malgré son amour de la réalité, malgré sa science profonde des hommes et des choses, semble faire partout des efforts pour comprimer l'élan de sa nature germanique, qu'il satisfait du moins et révèle par la hauteur idéale où il se place avec certains de ses personnages. Quant à Schiller, naïf et grand poète, qu'il est impossible de ne pas aimer, même quand on cesse de l'admirer, tout en étudiant l'histoire et en voulant de la meilleure foi du monde la traduire exactement sur la scène, il s'identifie à tel point avec ses créations qu'il leur prête à chaque instant son langage, trop souvent défiguré par l'emphase et invraisemblable à force d'exubérance lyrique. L'idéalisme déborde chez lui, comme dans toute la littérature allemande, soit philosophique, soit poétique, et l'on dirait, à le voir se gonfler sans cesse, qu'il cherche à briser ou tout au moins à soulever l'enveloppe trop étroite des réalités humaines. Quoi qu'on ait dit du peu de respect de notre tragédie classique pour l'histoire, je ne m'aperçois pas, je dois le déclarer, que les drames historiques de Schiller, sa

Jeanne d'Arc, par exemple, soient beaucoup moins allemands que les tragédies de Corneille et de Racine ne sont françaises. La vérité historique au théâtre est dans les sentiments et les caractères, non dans le costume. Bon gré malgré on est de son pays, et si nos grands écrivains dramatiques endossent sans scrupule l'habit français, les poètes allemands recouvrent leur science, incontestablement plus minutieuse, d'une couleur tellement germanique, ou, si l'on veut, tellement personnelle, qu'on ne peut s'empêcher d'être choqué d'un désaccord presque perpétuel et comme d'une dissonance entre le fond et la forme.

Le sentiment personnel domine aussi dans le roman et lui donne son caractère de fantaisie souvent bizarre. L'imagination allemande s'y promène à l'aise dans le monde merveilleux qui l'attire, et, faute de cet instinct dramatique si puissant en France et en Angleterre, s'éprend et s'enivre de ses propres rêves. Cette forme sans règles fixes, et, pour ainsi dire, sans limites, séduit facilement des esprits qui n'écoutent qu'eux-mêmes, et par là les entraîne dans des routes où le bon sens a quelquefois bien de la peine à les suivre. On peut, sur les pas d'Hoffmann, s'égarer avec une certaine jouissance maladive au milieu des hallucinations fantastiques; mais si l'on s'y attarde, si l'on s'y complaît, on est exposé à la destinée de ce personnage de l'un de ses contes, qui avait perdu son reflet; on risque de ne voir plus que le vide effrayant de l'inconnu au lieu de sa propre figure, telle que Dieu l'a faite.

Il ne faut pas oublier que l'Allemagne, outre sa situation politique et religieuse, outre son goût pour la solitude, qui poussent ses poètes à s'affranchir de toute règle et les soumettent aux caprices de l'imagination, a dans son génie

propre une autre cause de vague, d'obscurité et d'immodérée fantaisie : elle est savante ! De là un penchant à poétiser ce qui n'est pas poétique, à revêtir d'une forme symbolique les abstractions ou les prosaïques réalités de la science; de là une foule d'allusions, soit à l'érudition des livres, soit à celle des idées, soit à celle des faits. Il est grand besoin d'être savant pour comprendre le *Second Faust* de Goethe, et beaucoup de patience est nécessaire, à mon avis du moins, pour suivre jusqu'au bout le *Titan* de Jean-Paul. Au reste, il se produit là un phénomène unique dans l'histoire des littératures. L'Allemagne crée sa poésie dans un siècle de philosophie et de science, et, au lieu d'aboutir à la pauvreté inventive de ces époques scientifiques, elle applique au contraire à ces données peu poétiques sa verve encore jeune, son imagination toute neuve, faisant de ce singulier mélange la plus forte part de son originalité.

La révolution française, en Allemagne plus que partout ailleurs, a fait sentir sa toute puissante action. Au début, elle excite un vif enthousiasme pour les idées nouvelles; plus tard, après la conquête, une violente répulsion. Dans l'un et dans l'autre cas cette influence se traduit à la manière allemande, par des mouvements lyriques. On commence par chanter la liberté naissante, et l'on finit par pousser, avec Frédéric Rückert et Théodore Kœrner, de sublimes cris de guerre contre les oppresseurs. La révolution de 1830 n'a pas non plus été sans résultats littéraires en Allemagne. Elle y a fait naître avec des idées politiques une poésie politique. Quand la France parle, l'Allemagne [illegible] Le Rhin, si large qu'il soit, ne les empêche pas [illegible]

—

V.

Conclusion.

Il est une dernière question à laquelle je n'ai pas répondu jusqu'ici d'une manière formelle, bien qu'elle se trouve peut-être indirectement traitée en plusieurs parties de ce travail.

Quelle est, quant à l'invention originale, l'influence exercée par le progrès des sciences ?

Elle est de deux sortes, suivant qu'on l'examine au début ou à la fin d'une civilisation. Au début d'une civilisation, elle se confond avec les mille causes invisibles ou visibles qui concourent, sous la main de la Providence, à l'épanouissement du génie poétique. Alors elle n'arrête pas l'inspiration, elle l'ac[illegible]; elle ne la refroidit pas, elle l'échauffe; elle ne [illegible] pas, elle l'éclaire. Ainsi, dans l'antiquité, le mouvement scientifique qui précède le siècle de Périclès ; ainsi, dans les temps modernes, cet admirable élan de l'esprit humain qui se nomme la Renaissance. A la

fin d'une civilisation, au contraire, la science, au lieu de venir en aide à la poésie, comme un nouvel instrument de création donné par Dieu même, tend à prendre sa place et à s'en faire une esclave. C'est à ces époques que domine la poésie didactique ou descriptive, non plus forte ou naïve comme aux belles époques de l'invention originale, mais froide et puérile, sinon toujours sans élégance, du moins sans couleur et sans nerf, comme au temps de l'extrême décadence grecque et romaine, comme à la fin de notre dix-huitième siècle. Tout sert à embellir la jeunesse des littératures aussi bien que celle des hommes, et la science n'est alors qu'un ornement et une grâce de plus; rien ne peut déguiser l'épuisement de la vieillesse, pas même cette fausse poésie dont la science essaie en vain de se farder.

En résumé, dans les premiers âges des peuples, les créations du génie inventif sont en général simples, naïves, en même temps merveilleuses et parfois gigantesques. On met les Titans en lutte avec les dieux, on bâtit les murs cyclopéens, on construit des colosses. Ainsi le jeune homme, dans ses aspirations vers l'avenir, se hâte d'élever une idole dont il cache la tête dans les cieux, sans se demander seulement si les pieds touchent le sol. A ces époques d'imagination surabondante et d'inspiration enthousiaste, on conçoit l'idéal avant le réel, sauf à n'aboutir le plus souvent qu'à des compositions monstrueuses.

Aux époques de virilité ou de pleine civilisation, c'est le contraire qui a lieu ; on traverse le réel pour arriver à l'idéal. Ce ne sont plus des géants que l'on crée, ce sont des hommes ; on ne recherche pas l'énormité des formes, mais leur beauté; on place la grandeur dans l'unité, la force dans l'harmonie, et quand on peint des dieux, on ne croit pas les rendre

moins divins en leur donnant les proportions humaines. Il y a équilibre entre l'imagination, l'art et l'inspiration, entre le fond et la forme. Alors se produisent ces siècles tant vantés de perfection littéraire, qui portent le nom de Périclès, d'Auguste, de Léon X, de Louis XIV.

Au troisième âge, l'équilibre est rompu. L'idée monte encore peut-être ; mais la faculté inventive s'abaisse ; le poète sait plus et sent moins. La nation, comme le vieillard, a trop pensé, trop senti, trop vécu, trop appris, pour conserver la fraîcheur d'imagination et la naïveté de sentiment des premières années, ou la calme et sereine inspiration de l'âge viril. Jeune, elle se chantait avec bonheur ; plus tard, dans la plénitude de sa vigueur, elle disait noblement ses pensées, patrimoine du genre humain ; vieille, elle se répète, ou, pour échapper à ses souvenirs, cherche la nouveauté dans la bizarrerie.

Une étude intéressante et qui mettrait vivement en relief toutes ces différences d'époque, d'institutions religieuses et politiques, ce serait de comparer, d'une part, le *Lucifer* de Dante, le *Satan* de Milton, le *Méphistophélès* de Goethe ; d'autre part, de suivre le personnage de Chimène depuis la *Chronique du Cid* jusqu'à Corneille. On aurait ainsi la preuve de l'inaltérable fécondité du génie poétique. Le *Lucifer* du poète italien, véritable création du moyen-âge, n'est qu'une monstrueuse allégorie ; le *Satan* du poète anglais, fils du protestantisme puritain, est une fière et puissante individualité ; le *Méphistophélès* du poète allemand, enfant du dix-huitième siècle, a lu son Voltaire, et fait tout ce qu'il peut pour avoir autant d'esprit que lui. C'est le même héros, un quant au fond, divers quant à la physionomie, qui se métamorphose suivant les temps, les pays, les idées

et les mœurs. Cette Chimène, si touchante et si belle dans Corneille, voyez-la dans la *Chronique du Cid* et dans les plus anciennes romances, elle n'est qu'une fille à demi barbare venant réclamer à grands cris la main du meurtrier de son père, en réparation du dommage qu'il lui a causé. Plus tard, elle demandera la punition de Rodrigue, sans l'aimer, et il faudra toute la civilisation du dix-septième siècle pour qu'elle aime et sacrifie son amour à son devoir.

Ainsi, l'invention originale est inépuisable. Dieu la fait sortir en jets incessants du fond de l'âme humaine. Chaque époque, chaque siècle, chaque peuple, chaque poète, chaque artiste féconde à son tour l'héritage commun, y dépose son empreinte et y grave son nom.

ESSAI

D'UNE

THÉORIE DU STYLE

Ce qui ne peut pas être dit simplement
ne vaut pas la peine d'être dit.

AVANT-PROPOS
DE LA PREMIÈRE ÉDITION.

Si dans tous les temps il est difficile de faire accepter du public une œuvre de théorie littéraire, jamais la difficulté n'a été ni plus grande ni plus évidente qu'aujourd'hui. Les esprits, tournés vers d'autres pensées, absorbés par d'autres préoccupations assurément fort légitimes, demeurent indifférents à ces questions, dont le principal avantage, si l'on ne considère que la vérité, dont le principal inconvénient, si l'on ne songe qu'au succès, est de ne toucher en rien aux passions et aux luttes des partis, bien qu'elles se rattachent par des liens nécessaires aux intérêts permanents des sociétés.

Il est toutefois, même aux époques les plus tourmentées, des hommes voués par nature ou par sagesse aux études calmes et désintéressées, qui, sans être insensibles aux graves émotions que les événements font naître, s'efforcent d'établir en eux une paix d'autant plus profonde qu'il y a autour d'eux plus de mouvement et de bruit, et poursuivent avec amour la recherche du vrai au milieu des mobiles erreurs et des tumultueuses agitations de la foule.

C'est à ces hommes que je m'adresse ; c'est à eux que j'offre ces pages écrites dans la solitude et le recueillement ; c'est sur leur attention, et même, j'ose l'avouer, sur leur sympathie que je compte, n'ayant pensé qu'à eux dans mon travail, parce que je savais qu'eux seuls auraient le loisir ou la volonté d'y jeter un regard.

Je n'essaierai pas d'expliquer ici les intentions qui m'ont guidé : elles doivent ressortir naturellement de tout l'ensemble de cet ouvrage. Je ne tenterai pas non plus de justifier le dessein que j'ai formé, et accompli selon mes forces, d'écrire un livre sur une matière en apparence si usée, et cependant toujours si neuve : ceux qui m'auront lu pourront seuls dire si j'ai bien ou mal fait de l'entreprendre.

1851.

CHAPITRE PREMIER.

—

Définitions.

L'homme pense, et il parle, parce qu'il pense. Le langage est à la pensée ce que le corps est à l'âme, une forme obligée et une limite nécessaire. Supprimez le langage, non seulement la pensée ne peut plus se manifester au dehors, elle ne peut plus même se manifester à l'intelligence ; ce n'est plus qu'une puissance vague, aveugle, indéfinie, une simple possibilité d'être, et non pas l'être. Aussi le langage est-il soumis à des lois naturelles, logiques, permanentes, invariables, faciles à reconnaître sous la variété des idiomes, comme les lois physiques sous la diversité des races.

Ce que les races et les nations sont à l'humanité, les langues, prises soit isolément, soit par familles, le sont au langage. Sans s'écarter des lois générales et immuables, sans lesquelles elles ne seraient pas, elles portent certains caractères spéciaux, elles se produisent sous certaines formes

particulières, elles expriment certaines aptitudes, certaines tendances, elles sont le résultat de certains faits historiques ; elles se développent donc avec l'histoire ; elles naissent, elles croissent, elles meurent, pour renaître et se renouveler sans fin. Le langage humain, au contraire, considéré dans ses lois fondamentales, ne peut mourir qu'avec l'homme.

Ni le langage ni la langue ne sont le style. Le langage impose au style ses lois, les mêmes au fond que celles de la raison ; la langue lui donne ses bases traditionnelles, ses formules consacrées ; le premier représente l'humanité, la seconde la nationalité, l'un le genre, l'autre l'espèce. Reste l'individu. Ce qu'il apporte au fonds commun s'appelle proprement le style. Semblable à ces seigneurs du moyen-âge qui avaient le droit de battre monnaie, il marque de son effigie ce métal qui appartenait déjà, comme monnaie, à la société, comme métal, à la nature. L'or est toujours de l'or, l'argent toujours de l'argent, le cuivre toujours du cuivre, c'est à dire des produits naturels ; la monnaie est toujours de la monnaie, c'est à dire le résultat des conventions sociales à telle époque et dans tel pays. Qu'a donc fait le seigneur féodal ? Sur ces métaux il a mis son empreinte, c'est à dire un signe de propriété et d'individualité.

Le style appartient donc à l'individu, comme la langue à la nation, comme le langage à l'humanité. C'est en ce sens, mais en ce sens seulement, qu'il faut entendre la fameuse définition de Buffon : le style, c'est l'homme même. Autrement on risquerait de ne pas arriver à la vérité ou de n'arriver qu'à une vérité incomplète. Buffon lui-même ne voyait dans les termes de cette définition qu'une distinction nécessaire entre le fond, qui s'altère, se modifie, perd avec le temps de sa valeur, gagne même, comme il dit, à être mis en œuvre

par des mains plus habiles, et la forme ou le style, qui demeure le partage exclusif de son auteur [1]. Il faut donc, mettant de côté les accroissements du fonds scientifique, le seul d'ailleurs qui préoccupait Buffon quand il écrivait sa formule, considérer l'individu dans l'ensemble indestructible de ses facultés naturelles et de ses facultés acquises, ne le séparer jamais du milieu où il vit, du genre d'écrire qu'il a choisi ou peut-être accepté, le prendre enfin, non-seulement tel que Dieu l'a créé, mais tel que l'ont fait les circonstances et les hommes. Toutes ces choses en effet concourent au style; le style se forme de tous ces éléments divers, non toutefois disparates ou contradictoires. L'écrivain reçoit de la nature les lois du langage; de son pays, parfois même de sa propre volonté, la langue qu'il emploie, mais qu'il ne crée pas; tout le reste, il le tire de lui-même, de cet être complexe et un cependant, qui doit se traduire au dehors tout à la fois dans sa complexité et dans son unité.

Ces qualités du style, qu'on nomme générales, et qu'on eût tout aussi bien fait de nommer essentielles, puisque sans leur réunion il n'y a réellement pas de style complet : la clarté, la pureté, la précision, la propriété, le naturel, l'harmonie, ne sont en quelque façon que des qualités in-

[1] « Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité. La quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité: si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent, et gagnent même à être mis en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même. » — (Buffon, *Discours de réception à l'Académie française*.)

dividuelles. On peut les acquérir sans doute, le fait habituel de notre éducation le prouve; mais c'est à condition d'en avoir auparavant les germes. Pas de style clair, si la pensée n'est pas claire; pas de style propre ou précis, si l'esprit n'est pas juste; pas de naturel, si le développement excessif de la personnalité pousse à la recherche, à la prétention et à l'emphase; pas d'harmonie, si l'oreille est fausse ou sans délicatesse. Autant vaut l'individu sur tous ces points, autant vaut le style.

Quant à ces qualités qu'on nomme particulières, la simplicité, la naïveté, la finesse, l'élégance, la richesse, l'énergie, la véhémence, etc., il est évident qu'elles tiennent à la nature de l'écrivain, à ce qu'il y a en lui tout à la fois de plus spontané et de plus profond, et que, lors même qu'on les regarde comme des conditions propres au sujet traité, il faut encore en chercher la source dans l'âme de celui qui le traite. C'est bien le sujet ou la matière de l'œuvre qui doit régler l'emploi et l'économie de ces dons naturels; mais le choix heureux du sujet n'est-il pas déjà chez l'ouvrier une preuve, ou plutôt une conséquence de ses prédispositions intellectuelles et morales? Les écrivains médiocres paraissent s'y tromper, parce qu'ils portent leur médiocrité dans tous les sujets dont ils s'emparent; les écrivains supérieurs ne s'y trompent jamais, du moins en ce qui touche aux tendances caractéristiques de leur génie. C'est la condition même de leur supériorité. Quelques erreurs partielles de vocation, quelques défaillances de volonté, qu'il serait facile de citer chez de grands écrivains, un moment égarés, n'infirment en rien cette loi générale.

Le style est donc le résultat, l'expression et la marque de l'individualité.

Comment se fait-il alors, m'objectera-t-on peut-être, si le style est tellement lié à la personnalité de l'écrivain qu'on ne puisse l'en détacher, même par la pensée, qu'il ait été possible de dire : le style de telle ou telle époque, le style de telle ou telle école?

La réponse est fort simple.

Ce qu'on appelle le style d'une époque tient en partie à l'état de la langue, que l'individu subit presque toujours et modifie rarement, en partie à ces mille influences que j'ai signalées comme concourant à former l'individualité de l'écrivain, et dont la plupart sont communes à tous ceux qui écrivent dans un même temps.

Ce qu'on appelle le style d'une école, soit dans la littérature, soit dans les arts, n'est que la généralisation accidentelle et restreinte de certains procédés, de certains enseignements, de certaines traditions, de certains systèmes, et par conséquent l'application encore du principe d'individualité. L'école d'ailleurs, si tyrannique qu'on la suppose, n'absorbe jamais qu'une part de l'inspiration personnelle.

Ainsi, quand on parle du style d'une époque ou d'une école, on considère seulement les caractères généraux qui rattachent entre eux les écrivains de cette époque ou de cette école, et l'on néglige les caractères particuliers qui les séparent; on est frappé de ressemblances souvent très vagues, et l'on voit moins des différences souvent profondes qui constituent l'originalité propre de chacun; enfin l'on ne fait pas rentrer les diverses influences d'époque ou de système dans la personnalité de l'écrivain, ce qu'il faudrait faire cependant pour juger sainement. Il n'y a donc rien là qui contredise ma définition ou qui tende à l'amoindrir. Le style est bien l'expression de l'individu.

Reste à en décomposer les éléments.

J'en reconnais cinq principaux : le *Son*, la *Couleur*, le *Dessin*, le *Mouvement* et le *Ton*.

Tous les autres y sont subordonnés ou n'en sont que des conséquences.

Le son et le ton correspondent à la musique; la couleur et le dessin aux arts plastiques, la peinture, la sculpture, l'architecture; le mouvement aux arts mimiques, qui représentent les sentiments et les passions par le geste et l'expression animée de la physionomie.

Ces diverses manifestations des facultés de l'homme, le style les réunit toutes, parce qu'il doit exprimer tout l'homme; mais celle qui lui appartient en propre, c'est la manifestation de la pensée. Aussi le style repose-t-il principalement sur nos deux sens les plus intellectuels : l'Ouïe et la Vue.

CHAPITRE II.

—

Du son.

Le son est la matière du style.

On peut se représenter le langage indépendamment du son ; on peut concevoir les idées ou les sentiments exprimés, non par des sons, mais par des figures, des images ou des gestes : il est impossible de supposer le style séparé du son, qui en est la base, la limite, en un mot, le corps. Il y a là une nécessité tellement évidente que je crois inutile d'y insister.

Le son étant donc considéré, non plus seulement au point de vue de l'harmonie, mais comme le corps même du style, et par conséquent comme l'un des éléments essentiels qui entrent dans la personnalité de l'écrivain, il en résulte qu'il subira toutes les modifications que le climat,

la race, la nationalité, l'individualité apportent à notre organisation matérielle et morale, qu'il exprimera une foule de rapports, jusqu'ici, je le crois, trop négligés des critiques, entre le style de l'auteur et sa personne, le sujet qu'il choisit, le genre qu'il préfère.

On a beaucoup parlé, non sans raison, de l'harmonie des mots, de l'harmonie des phrases, de l'harmonie imitative, et l'on a donné sur tous ces points d'excellents préceptes, qui remplissent les traités de rhétorique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours; mais en poursuivant exclusivement ce but d'enseignement et d'utilité pratique, on s'est peut-être un peu trop préoccupé de l'art et pas assez de la nature; on ne s'est pas aperçu qu'en réduisant tout à des formules didactiques on s'exposait à cet inconvénient, fort grave à mon sens, de donner comme purement artificiel ce qui est avant tout naturel, et de former ainsi, par l'imitation obligée de certains modèles, des rhéteurs plutôt que des écrivains. Je m'écarterai donc de la route battue, non par le vain désir de dire autrement que mes devanciers, mais pour suppléer à ce qu'ils ont omis, ou du moins pour mettre en lumière ce qu'ils ont laissé dans l'ombre.

On a signalé bien des fois l'influence du climat sur les langues, et il n'est pas difficile de vérifier quelle différence il y a pour l'éclat et la sonorité entre les langues du Midi et celles du Nord. Dans le Midi, des voyelles sonores et pas plus de consonnes ou d'articulations qu'il n'en faut pour distinguer les syllabes; dans le Nord, au contraire, des syllabes surchargées d'articulations, de telle sorte que la voyelle disparaît presque sous la complication des consonnes. Quelle est la cause de ce fait, qu'il est impossible de nier? On ne me paraît pas l'avoir suffisamment expli-

quée. Je voudrais l'essayer; mais pour le faire avec succès il faudrait être physicien, et je ne le suis pas. Ne pouvant m'appuyer sur la science, qui me manque, je me bornerai à raconter quelques expériences personnelles, qui m'ont conduit à une conviction purement personnelle, je le déclare, abandonnant humblement à qui de droit la solution scientifique du problème dont je n'ai fait qu'entrevoir les termes.

Il y a quelques années, le hasard me fit faire une observation sur les sons de deux instruments à cordes, le violon et le violoncelle, que j'étudiais alors en même temps. C'était ordinairement le soir que je m'exerçais. Je remarquai que lorsque je jouais du violon dans l'obscurité les sons étaient plus sourds et plus maigres, et qu'au contraire, aussitôt qu'on apportait de la lumière, les sons devenaient tout à coup plus éclatants et comme plus amples. Je réitérai plusieurs fois l'expérience, et j'acquis bientôt la certitude que je ne m'étais pas trompé. Je voulus la compléter en opérant, non plus sur les cordes aiguës du violon, mais sur les cordes graves du violoncelle. J'aboutis alors à un résultat imprévu, quoique parfaitement logique. Je faisais disparaître et reparaître soudainement la lumière, voulant comparer tour à tour les modifications apportées dans la nature du son par le passage de l'obscurité à la lumière et réciproquement par le passage de la lumière à l'obscurité. Or, voici ce qui arriva : si je tirais du violon des sons aigus, l'effet produit par l'introduction de la lumière était bien plus rapide et plus sensible que l'effet produit par sa disparition, tandis que si je tirais du violoncelle des sons graves, c'était l'inverse qui avait lieu ; on s'apercevait plus vite et mieux de l'effet produit par l'obscurité que de l'effet

produit par la lumière. Depuis j'ai bien des fois renouvelé ces essais, et toujours j'ai abouti aux mêmes résultats.

Au reste, si chacun de nous veut bien faire appel à ses souvenirs et à son expérience, il retrouvera, je n'en doute pas, soit dans les livres, soit dans la nature, des faits de ce genre, bien propres à corroborer mes observations. Tous les poètes n'ont-ils pas vanté la douceur des instruments et de la voix humaine dans l'obscurité de la nuit? Le bruit du tonnerre n'est-il pas plus sourd pendant les ténèbres que pendant le jour? N'avons-nous pas, d'un autre côté, le témoignage de cet aveugle de naissance qui se figurait la couleur rouge comme le son d'une trompette? Ne recevons-nous pas enfin à chaque instant, le plus souvent à notre insu, mille impressions semblables, qui ne passent inaperçues que parce qu'elles ne se rattachent dans notre esprit à aucune idée précise?

Sans doute; mais que conclure de là?

Une seule chose évidemment : c'est qu'il y a une action directe et puissante de la lumière sur le son. J'arrivai d'autant plus facilement à cette conclusion que je lus vers le même temps, à l'époque où l'ouvrage parut, l'*Esquisse d'une Philosophie* de M. de Lamennais, où il considère la vue et l'ouïe comme deux organes différents pour une même faculté, comme un même sens sous deux formes ou deux manifestations. Je crus avoir trouvé la preuve physique de l'assertion du philosophe, et, pour tout dire, je le crois encore [1]. Quoi qu'il en soit, livré, par devoir comme par goût,

[1] Je ne m'en rapportai pas, sur un point si important, à mes propres conjectures; j'en parlai à un de mes amis, M. Trouessart, savant professeur de physique, non moins philosophe que physicien, qui comprit sur-le-champ quelles conséquences fécondes on



à l'étude comparée des langues et des littératures, je ne tardai pas à entrevoir des rapports et des analogies que je n'avais pas soupçonnés d'abord. Il me parut que la lumière devait agir sur les sons des langues de la même manière qu'elle agit sur les sons des instruments; que, plus il y avait de lumière au ciel, plus dans le style il devait y avoir d'éclat sonore; qu'enfin la plénitude de son qu'on admire dans toutes les langues méridionales tenait surtout à l'action d'une plus vive et plus puissante lumière; et je vis alors se dresser devant mes yeux, dans sa gloire rayonnante, ce magnifique symbole de l'Apollon antique, à la fois dieu du jour et de la poésie, à la fois dispensateur de la mélodie et de la clarté.

Qu'on me pardonne cette digression, où j'ai fait à regret intervenir ma personne. Je n'aurais pu autrement expliquer avec quelque netteté mes idées sur la lumière considérée dans ses rapports avec l'élément matériel du style; trop heureux d'ailleurs si je puis, à l'aide de ces faits, éclairer

pourrait tirer de ce fait, s'il était scientifiquement démontré. Nous convînmes de faire ensemble de nouvelles expériences et de nouveaux essais; mais bientôt après je quittai la ville qu'il habitait, et, distrait par d'autres travaux, ne gardai plus de ces recherches que le souvenir d'observations qui étaient, pour moi du moins, sans application scientifique, et qui devaient quelque temps encore demeurer sans application littéraire.

Note ajoutée. — Depuis la première édition de cet ouvrage, j'ai appris, grâce à l'obligeance de mon savant ami, que des expériences du même genre avaient été faites, au commencement de ce siècle, par un physicien italien, M. Parotetti, et qu'elles avaient abouti, comme les miennes, à constater l'influence de la lumière sur le son. — (Consulter, à ce sujet, l'*Encyclopédie méthodique, Dictionnaire de physique*, art. *Lumière*, p. 722-24, et le *Journal de Physique*, t. II, année 1809, p. 345.)

certains points restés obscurs de la question toute littéraire que j'ai entrepris de traiter.

Une fois quo ces rapports apparurent clairement à mon esprit, je compris mieux la brillante harmonie du style poétique dans les œuvres de Dante, de Pétrarque, de l'Arioste, du Tasse, et toute la richesse mélodique de la musique italienne; jo m'expliquai plus facilement la magnificence de cette langue espagnole, dont les défauts viennent le plus souvent de l'excès même de ses qualités. D'ailleurs, sans traverser les Pyrénées ou les Alpes, on peut voir quelle influenco exerce sur les propriétés sonores de notre langue française la lumière plus vive et plus égale de notre ciel méridional. Je parle ici, non pas des patois, plus rapprochés par la nature des sons, et surtout des syllabes finales, de l'Italien et do l'Espagnol que du Français, mais de la langue commune, non pas enfin de la langue des Troubadours, mais de la langue de Bossuet, de Racine et de Molière. A-t-elle la même qualité de son à Paris, à Rouen, à Lille, qu'à Toulouse, à Montpellier, à Marseille? La prononciation du Midi ne la fait-elle pas paraître plus vibrante que la prononciation du Nord? Les voyelles ne sont-elles pas plus retentissantes sur les bords de la Garonne que sur les bords de la Seine? C'est là un fait certain et que nul ne contestera. Il est à coup sûr bien loin de ma pensée d'exclure les influences variées qui entrent dans ce qu'on appelle l'action du climat; je n'en retranche aucune; je ne fais qu'y en ajouter une nouvelle dont nul critique, à ce que je crois, n'a parlé jusqu'à ce jour.

On a souvent reproché aux écrivains méridionaux, soit italiens, soit espagnols, de négliger la pensée pour les mots et de s'enivrer en quelque sorte de l'harmonie toute maté-

rielle de leurs phrases. Ce reproche est fondé ; mais, pour être juste, il faudrait tenir compte de l'attrait irrésistible qui les entraîne, parfois même de l'invincible tyrannie qu'ils subissent. Dès qu'ils veulent écrire, c'est à dire parler, ils sont comme des instruments dont les sons, rendus plus éclatants par l'action instantanée de la lumière, semblent se multiplier à l'oreille, et pour ainsi dire se gonfler et s'étendre. Ils deviennent à leur insu autant musiciens au moins que penseurs ou poètes [1]. L'équilibre entre la pensée et l'expression s'établit chez eux difficilement, même quand ils pensent avec force, et il faut tout le génie, toute la puissance d'un Dante, d'un Machiavel ou d'un Cervantes, pour dominer ces langues musicales, instruments trop sonores

[1] Un exemple achèvera d'éclaircir ma pensée. Je prends une stance au hasard dans le *Poème de la Peinture* du poète espagnol Pablo de Cespedes.

« Las frescas espeluncas ascondidas
» De arboredos silvestres y sombríos,
» Los sacros bosques, selvas extendidas
» Entre corrientes de cerúleos rios,
» Vivos lagos y perlas esparcidas
» Entre esmeraldas y jacintos frios
» Contemple, y la memoria entretenida
» De varias cosas quede enriquecida. »

Il y a ici accumulation de syllabes sonores et retentissantes, et cependant il n'y avait aucune raison pour qu'il en fût ainsi ; car ce ne sont pas des bruits ou des sons, mais des couleurs et des images naturelles que le poète veut décrire. Dominé ou entraîné par sa langue, il donne tout à l'oreille et presque rien aux yeux ; on ne *voit* pas son tableau, on *l'entend;* ce qui va contre son but, puisque c'est aux peintres, non aux musiciens, qu'il s'adresse, puisqu'il conseille à l'artiste d'enrichir sa mémoire d'objets variés que le pinceau puisse reproduire, non de murmures ou d'harmonies que la composition musicale doive exprimer. Il y a là un défaut de convenance trop fréquent dans la poésie méridionale, et dont il est juste d'accuser la langue autant que l'écrivain.

dont les vibrations croissantes menacent toujours d'étouffer le sentiment ou l'idée. Il résulte de là un caractère commun à tous les écrivains du Midi et qui subsiste, même chez nous, bien que la même langue serve pour tous ceux qui écrivent en France, soit au-delà, soit en-deçà de la Loire. Si l'on veut s'en convaincre, qu'on lise attentivement quelques-uns de nos poètes originaires du Midi. On sera frappé, si je ne me trompe, de cette versification souvent toute métallique, qui retentit comme l'enclume sous le marteau, de ces paroles rapides et sonnantes, comme dit Buffon, mais dont le sens spirituel ou moral est loin d'être toujours en proportion avec la pompe des mots. Cette observation, qui, dans ma pensée, n'a rien d'absolu, peut servir à expliquer pourquoi le midi de la France a produit plus d'orateurs que de poètes. Quoi qu'on fasse, la poésie, j'entends la vraie poésie, ne vivra jamais de mots; l'éloquence improvisée s'en contente et s'en repaît trop souvent.

Ce que je viens de dire des langues et des littératures méridionales peut s'appliquer, en sens inverse, aux langues et aux littératures septentrionales. Moins de soleil et de lumière dans la nature physique, moins d'harmonie ou d'éclat dans les sons de la langue et dans la matière du style. En France, pays tempéré, climat variable, il y a, d'une part, peu d'éclat dans les sons, de l'autre, un usage modéré des consonnes : de sorte que l'idée n'est pas exposée ou à périr écrasée, comme au Midi, sous la sonorité des voyelles, ou à s'enchevêtrer péniblement, comme au Nord, dans le système compliqué des articulations. Aussi la France est-elle par excellence le pays de l'idée.

L'influence de la race sur le son, considéré comme l'un des éléments du style, se confond presque avec celle du cli-

mat. Il est du moins très difficile de les distinguer l'une de l'autre pour les étudier séparément, sauf toutefois le cas où les diverses branches d'une même race, vivant à peu près sous le même climat, parlent divers dialectes d'une seule langue. L'histoire de la Grèce nous en fournit un exemple remarquable. Il y a une grande différence pour les sons (autant que nous en pouvons juger dans l'ignorance où nous sommes de la vraie prononciation grecque) entre la langue des Doriens et celle des Ioniens, entre le dialecte parlé à Sparte, la ville de l'immobilité politique et intellectuelle, et le dialecte parlé dans Athènes, la ville de la pensée et du mouvement dans tous les sens. Chez les premiers, on emploie de préférence les syllabes et les voyelles les plus sonores, par conséquent les plus propres à rendre les sensations et un certain ordre de sentiments, qu'il n'est pas aussi facile de comprimer que les idées; chez les derniers, on se préoccupe moins de l'éclat des sons que de ce qu'on pourrait appeler les qualités logiques du style. Aussi est-ce le dialecte attique, c'est à dire le dialecte de la pensée, qui devient la langue commune de la Grèce, de même que chez nous le dialecte du Nord l'emporte sur les dialectes du Midi, double victoire gagnée dans le passé et dans le présent par l'esprit sur les sens, par la raison sur l'imagination. Quant au dialecte ionien proprement dit, il est aisé, à sa prédilection pour les sons amollis, d'y reconnaître le climat de l'Asie-Mineure et son énervante influence.

Le son varie suivant les genres. Que l'écrivain le veuille ou ne le veuille pas, qu'il le sache ou l'ignore, il recherchera bien plus les sons éclatants dans son style, s'il est poète lyrique que s'il est poète épique ou didactique, s'il est orateur que s'il est historien ou philosophe. Il y a là une

loi naturelle à laquelle il lui est impossible de se soustraire. Ses organes sont façonnés pour saisir et pour exprimer ou ces différences marquées ou ces délicates nuances. S'il s'y trompe, c'est qu'il n'est pas fait pour atteindre au premier rang, ni peut-être au second.

La même différence qui existe entre les genres se retrouvera entre les diverses espèces d'un même genre, entre l'ode et l'élégie, entre la tragédie et la comédie. « Les faiseurs de dithyrambes sont bruyants », dit Aristote dans sa langue énergique et concise[1]. Cette remarque jetée en passant, et qui constate seulement un fait isolé, correspondait sans doute dans sa pensée à une observation plus générale. L'inventeur du syllogisme, comme les grands écrivains et les grands penseurs de tous les temps, avait toujours dans l'esprit une *majeure* sous-entendue, même lorsqu'il exprimait une idée particulière. Au reste, les poètes grecs, guidés par un instinct profond, n'avaient garde de méconnaître cette suprême convenance. Ils écrivaient les chœurs de leurs drames tragiques ou comiques dans le dialecte dorien, comme plus musical sans doute et plus sonore, c'est à dire mieux approprié au ton et au mouvement de ces morceaux lyriques, qui étaient destinés à être chantés ou tout au moins accompagnés par la musique[2]. On sait d'ailleurs quel soin

[1] *Rhétorique*, liv. III, chap. 3.

[2] Manzoni, dans les chœurs de ses deux drames, *Carmagnola* et *Adelchi*, déploie une bien plus grande richesse de sons que dans ses autres poésies lyriques. Destinés ou non à être véritablement chantés, par cela seul qu'ils sont des chœurs, ils tiennent davantage du dithyrambe et du génie musical de la lyre antique. Je ne sais si la volonté de l'auteur y est pour quelque chose ; ce qui me paraît sûr, c'est qu'en cela il a été heureusement guidé par son instinct de grand poète.

les orateurs de l'antiquité donnaient au choix des mots, en raison de leur valeur harmonique et indépendamment de leur valeur comme expression d'un sentiment ou d'une idée. En cela ils n'obéissaient pas tant aux préceptes des rhéteurs ou aux conseils de l'expérience qu'à une inspiration de la nature, qui a créé les genres avant qu'il y eût des critiques pour en rédiger les lois, et même des écrivains pour les pratiquer.

J'arrive à la partie la plus délicate de ces observations sur le son dans ses rapports avec le style, celle qui touche à la personne même de l'écrivain. Je risque de n'être pas compris ou de n'être qu'à demi compris de ceux qui n'ont pas réfléchi sur ces matières, ou dont l'oreille peu exercée perçoit difficilement des différences souvent très petites, quoique assurément très distinctes, parce qu'elles sont réelles.

Indépendamment du genre qu'il traite et de la langue qu'il emploie, l'écrivain choisit de préférence, presque toujours sans le savoir, ou des mots plus sonores, ou des mots plus doux, quelquefois aussi plus voilés et plus sourds. Ce n'est pas l'effet du hasard, encore moins d'un système; la nature agit seule. Il y a prédisposition morale, et, si je puis ainsi dire, organique, à faire vibrer les notes les plus retentissantes ou les plus graves de la voix humaine. Poëte ou prosateur, il n'importe; les mêmes faits se produisent, plus évidents peut-être chez le premier, mais encore visibles chez le second. Il faudrait tout un livre pour juger à ce point de vue les principaux écrivains seulement de notre langue, pour indiquer les rapports qui existent entre leurs facultés, leurs passions, leurs idées, et la nature des sons qu'ils affectionnent ou qu'ils recherchent. Ce sont des instruments

dont les cordes vibrent avec plus ou moins de force suivant les qualités, la forme et les proportions du bois dont ils sont composés. Je ne parle ici, bien entendu, que des écrivains distingués, de ceux qui ont vraiment un style, bien qu'assurément ces réflexions pussent se généraliser et s'étendre même, non-seulement à ceux qui écrivent, mais à tous les hommes. Les sons peuvent donc, à certains égards, révéler les qualités caractéristiques des esprits, comme ils révèlent les propriétés intrinsèques des corps [1].

Je me bornerai à quelques indications et à quelques exemples, que chacun pourra vérifier pour son compte et compléter par de nouvelles observations.

Eschyle et Euripide sont l'un et l'autre poètes tragiques, et parfois ils traitent les mêmes sujets : ont-ils la même harmonie? emploient-ils les mêmes sons? Non; ils se montrent sur ce point aussi différents que possible. Aristophane, dans ses *Grenouilles*, reproche à Eschyle, par la bouche d'Euripide, ses mots ronflants, son fracas de style, et Aristote, dans sa *Rhétorique* [2], loue Euripide d'avoir le premier fait entrer dans la tragédie les mots d'un usage journalier et vulgaire, par conséquent les plus éloignés de tout éclat sonore, de toute emphase poétique ou oratoire. C'est qu'Eschyle, relevant ses héros au niveau des dieux, « pour de grandes pensées inventait de grands mots [3] », tandis

[1] « La voix des personnes avec lesquelles les aveugles ont des rapports est la première base du jugement qu'ils en font. Ils apprécient, d'après la voix, l'âge, la taille, certaines difformités du corps, et ils l'étudient comme nous étudions la physionomie, pour découvrir les qualités du cœur. » —(*Le Semeur*, n° du 26 juin 1850; Compte-rendu d'un ouvrage de M. Dufau sur les aveugles)

[2] Liv. III, chap. 2.

[3] *Grenouilles*, v. 1059.

qu'Euripide, « mettant sur la scène les choses de la vie ordinaire [1] », y mettait aussi le langage de chaque jour. Leur style était d'accord avec la manière dont chacun d'eux envisageait la poésie, c'est à dire avec le caractère de leur faculté inventive et la nature de leur inspiration [2].

Même analogie entre le style de Corneille et celui de Racine. Le premier choisit habituellement des sons plus forts, le second des sons plus doux; les rimes du premier sont plus sonnantes et plus vigoureusement frappées, celles du second plus molles et plus fondues dans le tissu général du style. Quelle cause assigner à ces différences et à ces contrastes, si ce n'est une différence de nature et de génie?

Il y a certainement une harmonie plus douce dans les *Géorgiques* que dans le *Poème de la Nature*, et dans l'*Enéide* que dans la *Pharsale*. Lucrèce emploie des sons plus rudes, plus heurtés, plus énergiques, non pas seulement parce qu'il précède Virgile, mais parce qu'il n'a ni la même pensée, ni la même imagination, ni le même sentiment. Les vers de Lucain sont plus retentissants que ceux de Virgile, non pas seulement parce qu'il vient après lui, mais parce qu'il pense et sent autrement que lui.

J'en dirai autant de deux lyriques espagnols, Louis de Léon et Fernando Herrera. C'est la même langue, la même époque, le même genre; mais le premier est poète mystique, le second poète héroïque; aussi les sons ont-ils chez celui-ci toute la pompe, toute la magnificence, tout l'éclat

[1] *Grenouilles*, v. 959.

[2] On remarquera qu'Eschyle est encore sous l'influence directe du chœur primitif, qu'il en est, pour ainsi dire, enveloppé, et qu'il a tout naturellement, dans l'emploi des sons, une hardiesse et un éclat dithyrambiques.

que comporte la langue de son pays [1]; chez celui-là, je ne sais quoi de doux, d'atténué, de voilé, qui convient à la nature sentimentale de son génie [2].

Qu'on applique ces observations à nos écrivains français, prosateurs ou poètes, soit des siècles passés, soit de notre siècle ; qu'on pénètre dans le secret de toutes ces âmes d'élite pour y chercher des rapports mystérieux entre les impulsions les plus vives, les plus profondes de leur être moral, et cette harmonie particulière qu'ils réalisent ou qu'ils rêvent ; on verra de cette étude, commencée avec curiosité et sympathie, poursuivie avec ardeur et passion, sortir une foule d'idées, de sentiments, de rapprochements et de contrastes, qu'on n'eût peut-être pas soupçonnés ; on remontera du son que rend le style à l'homme qui le produit ; on saisira des nuances d'une infinie variété et d'une infinie délicatesse ; on s'expliquera mieux certains défauts et certaines qualités ; et assurément on se représentera plus nettement, plus complètement surtout, ces natures d'écrivains, en même temps compliquées et simples, qui ont éveillé en nous tant de pensées endormies.

L'harmonie des mots, avant d'être un art, est un fait na-

[1] « El mas altisonante de nuestros liricos, Fernando de Herrera », dit avec beaucoup de justesse M. Burgos dans son discours de réception à l'Académie royale espagnole. (*Apuntes para una Biblioteca de Escritores espanoles contemporáneos*, por D. Eugenio de Ochoa.)

[2] Comparez, au même point de vue, Dante et Pétrarque, Milton et lord Byron, etc., surtout dans les passages dont l'intention et le mouvement sont à peu près les mêmes, comme la fameuse apostrophe de Dante à l'Italie, au VI[e] chant du *Purgatoire*, et la XVI[e] *Canzone* de Pétrarque, ou l'hymne de Milton à la lumière, au début du III[e] chant du *Paradis Perdu*, et l'hymne de Byron à l'Océan, à la fin de *Child-Harold*.

turel qui se lie à tous les mystères de l'âme et tient aux racines mêmes de l'organisme. Quelle que soit la langue, plus douce, plus rapide, plus coulante chez les peuples du Midi, plus rude, plus pénible, plus embarrassée de consonnes chez les peuples du Nord, les mêmes nuances relatives s'observent entre les écrivains d'un même pays, principalement, on le conçoit, entre les poètes. Il en est ainsi du nombre, de la mesure, du rhythme, toutes choses étroitement liées aux sons, dont elles représentent des combinaisons et des aspects divers. Là encore nous retrouvons la nature en première ligne. Elle inspire à chaque grand écrivain, relativement à son époque et à l'état de la langue dont il se sert, le secret des nombres et du rhythme ; elle lui enseigne des moyens certains pour varier l'harmonie de son style, soit en flattant l'oreille de sons doux, soit en la réveillant énergiquement par des sons forts, quelquefois même par d'âpres consonnances. Au reste, je n'ai pas à m'occuper ici de ces questions, qui ont été traitées à fond dans différents ouvrages auxquels je dois renvoyer. Mon but n'est pas de donner des préceptes pour bien écrire, mais de rechercher les caractères essentiels ou variables du style, et d'en déterminer, si je puis, les lois générales.

L'harmonie des phrases dépend en partie des causes que je viens d'indiquer, en partie d'autres causes dont je parlerai plus tard. Il est évident, d'un côté, que des mots sonores feront des phrases sonores, des mots sourds et voilés des phrases sourdes et voilées, et de l'autre, qu'il y a une espèce d'harmonie tout à fait indépendante du son des mots et qui correspond aux qualités mêmes de la pensée. Cette question se rattache donc à ce que j'ai nommé le *dessin* dans le style.

Il est une troisième sorte d'harmonie, l'harmonie imita-

tive, dont les rhéteurs ont beaucoup abusé, comme de tout le reste. Les rhéteurs font pour l'art d'écrire ce que les casuistes font pour la morale : ils analysent, ils dissèquent, ils réduisent en catégories puériles, en prescriptions minutieuses, les uns ces procédés de style que la nature enseigne aux vrais écrivains, les autres ces éternelles vérités que la conscience a gravées dans le cœur de chaque homme ; ils donnent des recettes, ceux-là pour bien écrire, ceux-ci pour se bien conduire ; mais ils suppriment la nature et la conscience, devenues inutiles et presque dangereuses pour le succès de leur méthode artificielle.

Or, qu'est-ce que l'harmonie imitative? Un rapport de son entre le mot et la chose qu'il exprime, quelquefois aussi une certaine disposition des mots ou des sons dans la phrase en vue de certains effets.

Dans le premier cas, il est clair que cette analogie tient à la langue elle-même ; que plus une langue est rapprochée des temps primitifs et du berceau d'une civilisation, plus elle est concrète, plus par conséquent elle est riche en beautés de ce genre ; que plus elle vieillit au contraire, plus elle devient abstraite et pauvre en onomatopées ; qu'il y a à cet égard de remarquables différences entre les langues ; que le grec, par exemple, est plus imitatif que le latin, et le latin que le français, l'anglais autrement imitatif que l'espagnol, et l'italien que l'allemand [1] ; qu'enfin là encore il

[1] Dans Herrera (*Cancion III*), Dieu, irrité de l'orgueil des Portugais, ouvre sa main et laisse tomber dans l'abîme le char, et le cheval, et le cavalier :

« Y el santo de Israel abrió su mano,
» Y los dejó, y cayó en despenadero
» El carro y el caballo y caballero. »

faut admettre l'intervention presque constante de cet instinct propre à tout écrivain digne de ce nom, et qui lui fait trouver sans les chercher ces analogies et ces rapports.

Dans le second cas, l'art me semble avoir une plus grande part, une action plus décisive. Aussi est-ce ordinairement aux époques de littérature raffinée, disons le mot, aux époques de décadence, qu'on rencontre chez les prosateurs et les poètes de ces effets de style parfois très beaux, mais le plus souvent gâtés par l'affectation et la recherche. Lucrèce n'en a pas, quoique ses vers soient imitatifs dans le sens le plus large, le plus naturel du mot ; Virgile en a peu, Horace aussi : encore chez eux ces effets semblent-ils un résultat de l'inspiration bien plus que de l'art ; au contraire, ils abondent dans Lucain et dans Juvénal. Je n'en citerai qu'un seul, qui m'a toujours paru admirable. Je l'emprunte

Dans Pope (*Essai sur l'Homme*, Ep. I), Dieu voit du même œil les atômes ou les systèmes se précipiter à leur ruine, et crever tantôt une bulle d'air, tantôt un monde :

« Atoms or systems into ruin hurl'd,
» And now a bubble burst, and now a world. »

Il fallait, dans ces deux exemples, une égale vigueur de sons pour rendre l'image ; mais le poète espagnol y arrive par l'accumulation, le poète anglais par la seule énergie des expressions que sa langue lui fournit. Dante, au début du XXXIIe chant de son *Enfer*, regrette de n'avoir pas à sa disposition des rimes assez âpres, assez rauques, pour le sujet qu'il va chanter, pour les terribles tableaux qu'il va peindre ; je ne sache pas que Milton, aux prises avec Satan et les horreurs du monde ténébreux, ait exprimé en quelque endroit de son poème un regret de cette nature. Sa langue le servait trop bien pour cela. Il est inutile d'ajouter que, s'il s'agit de douceur ou d'éclat, les langues méridionales reprennent l'avantage. Pétrarque et l'Arioste n'ont de rivaux à craindre ni en Angleterre ni en Allemagne, toutes les fois du moins qu'il sera question seulement de la mélodie du langage.

à ce passage de la Xe satire de Juvénal, où le poète nous met sous les yeux ce merveilleux contraste de la grande destinée d'Annibal et de sa misérable mort.

> Finem animæ quæ res humanas miscuit olim,
> Non gladii, non saxa dabunt, non tela, sed ille
> Cannarum vindex, et tanti sanguinis ultor
> Annulus.

Ce dactyle final rejeté au commencement du vers, pour mieux frapper l'imagination ; ces trois maigres syllabes opposées à l'harmonie énergique et pleine des trois vers précédents ; c'est là un de ces traits, trouvés peut-être, mais qui ne perdraient rien de leur prix à n'être qu'un effet de l'art. Au reste, qu'il s'agisse simplement d'un rapport de son entre le mot et la chose ou de ces combinaisons de phrases, dans lesquelles cependant le son de certaines syllabes influe puissamment, ainsi que nous venons de le voir, sur le résultat produit, il est toujours nécessaire d'admettre que l'art vient en seconde ligne et que la nature est la première maîtresse en ces différentes sortes d'harmonie.

Démosthènes, Cicéron et Bossuet se contentent, en fait d'harmonie imitative, d'employer le mot propre, qui est presque toujours le mot le plus expressif ; saint Augustin, non moins élevé que Démosthènes, Cicéron et Bossuet par le génie, mais entraîné par le goût de son époque et les tendances de son esprit, où se confondent les raffinements de la décadence latine et les subtilités du mysticisme chrétien, s'égare à chaque instant en fausses et puériles recherches d'harmonie, et semble vouloir d'avance faire entendre dans son style les tintements de la cloche qui ne commença

que deux ou trois siècles plus tard à marquer aux fidèles les heures de la prière[1].

Il y a dans Racine des vers imitatifs, comme dans Corneille, comme dans Boileau et La Fontaine ; mais ni Racine, ni Corneille, ni Boileau, ni La Fontaine n'ont travaillé spécialement pour les produire ; ils les ont rencontrés sans effort, poussés le plus souvent par la seule inspiration du génie. Delille, poète d'un vrai talent cependant, est toujours à la poursuite de ces effets, que la nature lui suggérerait peut-être, s'il ne se croyait obligé d'imiter ce qu'il a l'habitude d'admirer chez les autres. En un mot, ce sont de ces beautés qu'on atteint d'autant mieux qu'on les a moins cherchées.

[1] Voici un passage tiré du premier chapitre des *Confessions*, qui suffit, je crois, comme exemple et comme preuve :

« Sed quis te invocat, nesciens te ? Aliud enim pro alio potest invocare, nesciens te. An potius invocaris, ut sciaris ? Quomodo autem invocabunt, in quem non crediderunt ? Aut quomodo credent, sine prædicante ; et laudabunt Dominum, qui requirunt eum ? Quærentes enim invenient eum, et invenientes laudabunt eum. Quæram te, Domine, invocans te ; et invocabo te, credens in te ; prædicatus es enim nobis. Invocat te, Domine, fides mea, quam dedisti mihi, quam inspirasti mihi, per humanitatem filii tui, per ministerium prædicatoris tui. »

CHAPITRE III.

—

De la couleur, du dessin et du mouvement.

Les objets extérieurs nous apparaissent inévitablement avec des couleurs, avec des contours ou des lignes, et s'ils sont animés, avec des mouvements, des attitudes, des gestes, aussi variés que les impressions intérieures. Le style, destiné à reproduire les idées que nous nous formons des choses, a donc nécessairement des couleurs, un dessin, des mouvements expressifs. Il exprime, par la couleur, des images, par le dessin, des idées ou des formes, par le mouvement, des sentiments ou des passions.

D'ailleurs, c'est bien l'ordre où ces phénomènes ont lieu.

Dans tout objet que la lumière révèle à notre vue, nous distinguons d'abord les couleurs, puis les lignes qui circonscrivent les couleurs, puis les mouvements, gestes ou atti-

tudes, qui ne sont jamais que les diverses combinaisons des lignes. C'est ainsi du moins que nous nous rendons compte successivement de ce qui passe simultanément sous nos yeux. Il peut arriver que nous soyons frappés d'un mouvement avant de connaître l'ensemble des lignes dont l'objet en mouvement se compose; mais nous ne pouvons apprécier la valeur et le caractère de ce mouvement avant de percevoir clairement la forme générale de l'objet et l'harmonie de ses contours. Nous devons donc étudier en premier lieu la couleur, en second lieu le dessin, en troisième lieu le mouvement.

De même que la couleur est la première chose qui nous frappe dans un objet quelconque, aussitôt qu'il s'offre à nos regards, de même la couleur est l'élément primitif du style, celui du moins qui apparaît avant tous les autres dans le développement régulier des langues et des littératures [1]. Si la couleur n'existait pas dans les corps, nous ne saisirions que des lignes abstraites, accessibles à l'intelligence, mais inaccessibles à l'imagination, et nous ne pourrions nous en emparer définitivement par la mémoire qu'à l'aide du raisonnement, comme cela se fait en géométrie. Si la couleur n'existait pas dans le style, les nations, aux époques naïves de leur histoire, les langues, à leur origine, manqueraient de moyens d'expression, ou n'aboutiraient qu'à des essais informes, et le plus souvent s'épuiseraient en vaines tenta-

[1] Voyez les *Niebelungen*, traduction de Mme Moreau de la Meltière; les *Poëmes Islandais*, traduits et savamment commentés par M. Bergmann, professeur à la Faculté des lettres de Strasbourg; la *Finlande*, par M. Léouzon Le Duc; les *Chants populaires de la Grèce moderne*, recueillis et publiés par M. Fauriet, et en général tous les monuments de la poésie primitive ou populaire.

tives. La raison ne se développe pas aussi vite que l'imagination, et l'on exprime les perceptions par la couleur longtemps avant d'enfermer les idées dans des lignes nettes et précises. Que l'on soit un peuple ou que l'on soit un homme, on commence par des images, toujours vives et claires, si on les prend isolément, souvent confuses, si l'on tente de les grouper, et l'on finit par des idées qu'on enchaîne symétriquement suivant les lois de la logique et les règles de l'art. Les sauvages, les peuples primitifs, les enfants, les gens du peuple, soit dans les villes, soit dans les campagnes, ont un langage coloré, tout en figures et en images, et ne se doutent guère des exigences de l'idée, qui veut, pour être parfaite d'expression, un dessin pur, serré, correct, des contours précis, des lignes à la fois souples et fermes. On a pu dire avec raison qu'il se faisait plus de tropes à la halle en un jour qu'à l'Académie en toute une année. Si les animaux pouvaient parler, comme ils n'ont que des sensations, ils ne parleraient que par images.

Ce que j'ai dit de l'influence du climat et de la race sur la nature du son n'est pas moins vrai de la couleur. Elle varie d'une zône à l'autre, d'une nation à l'autre. Chaude et vive au Midi, elle est plus sombre et plus énergique au Nord. Ici un ciel changeant, entremêlé de brumes et de clartés; là un ciel toujours pur, toujours brillant, des horizons toujours baignés de lumière. Il en résulte qu'au Nord la couleur est plus inégale ou plus variée, au Midi plus égale ou plus uniforme; qu'au Nord les écrivains, les poètes surtout, prêtent à la nature, presque toujours voilée, une infinité de formes et d'aspects tout fantastiques, d'expressions, si l'on peut ainsi dire, personnelles; tandis qu'au Midi, sous l'influence du soleil, clair et incorruptible inter-

prête d'une nature sans voiles, ils remplissent leur style de ce qu'ils voient bien plus que de ce qu'ils rêvent. Chez les Hébreux, et en général chez les Orientaux, il y a une extrême hardiesse d'imagination el par conséquent de couleur. La faculté qui, dans l'homme, médite, combine, ordonne, y est souvent écrasée par cette faculté plus prompte, plus ardente, plus impétueuse, plus vivante en un mot, qui se nourril de sensations et s'épanouit en images[1].

Est-il besoin d'insister sur l'intime relation qui existe entre la nature de l'écrivain et la couleur qu'il affectionne? Le poète, dit-on, est peintre; tout homme né pour écrire l'est aussi, à quelque degré que ce soit. Il a donc nécessairement, comme le peintre, une manière propre de sentir la couleur et de l'exprimer. Il saura plus ou moins habilement fondre les nuances, distribuer la lumière et les ombres, tirer

[1] Le caractère de la race subsiste même au milieu de circonstances nouvelles, qui sembleraient devoir le modifier. Camoëns, par exemple, qui compose ses *Lusiades* à Macao, reste entièrement Portugais dans le tour de son imagination et la couleur de son style. Ses vers sont admirables d'éclat, de force, de douceur; mais ils sont virgiliens comme ceux de l'Arioste ou du Tasse, qui n'ont jamais quitté l'Europe. Il décrit l'Orient avec des images toutes classiques, et son fameux Génie des Tempêtes est si savant qu'on serait tenté de croire qu'il a été élevé dans les écoles publiques d'Italie, ou tout au moins à l'Université de Coïmbre. Sismondi, dans son *Histoire des littératures méridionales*, dit que peut-être, si Camoëns avait écrit son poème après son retour en Europe, son imagination se serait plu à lui retracer les climats enchantés qu'il avait quittés pour jamais, et que son ouvrage eût été plus empreint de couleurs locales. La remarque est très fine; mais je suis peu disposé à admettre cette supposition, pour deux raisons : Camoëns, d'une part, est Européen et homme du Midi; de l'autre, il écrit au temps de la Renaissance. A ce double titre, il ne pouvait ni sentir profondément, ni exprimer convenablement la puissante nature orientale.

parti des contrastes ; il sera enfin plus ou moins coloriste, ou même il ne le sera pas du tout : ce qui ne signifie pas que son style sera complètement dépourvu de couleur, mais qu'on n'y rencontrera guère que ces images banales, ces métaphores vulgaires, qui, appartenant à tout le monde, n'appartiennent plus en particulier à personne. Il faut ajouter que chaque écrivain mettra dans sa couleur quelque chose d'indéfinissable, qui tient au plus intime de son être, à cette région mystérieuse de l'âme où la couleur et le son viennent se fondre dans une seule et même harmonie.

Voyez M. de Lamartine dans ses *Méditations,* dans ses *Harmonies,* dans son *Jocelyn* : son style est-il de la musique ou de la peinture? Il est l'un et l'autre, et cependant il n'est jamais exclusivement ni l'un ni l'autre. Il est évident que le poète chante et peint en même temps, et par un même acte plutôt que par deux actes simultanés ; qu'il y a dans son âme une transformation perpétuelle du son en couleur et de la couleur en son ; que lui-même à certains moments ne pourrait pas dire si ce ne sont pas des sons qu'il voit et des couleurs qu'il entend. Prenez, au contraire, M. Hugo, surtout dans ses œuvres lyriques. Certes, il aime les sons, et il a sur ce point ses goûts positifs et ses prédilections marquées ; mais il leur préfère la couleur ; mais il est bien plus peintre que musicien, et plus sculpteur encore que peintre. Sa vue est nette, précise, arrêtée ; il peint les choses en homme qui les a regardées et observées de près ; il donne à son style des contours vigoureux, des lignes sculpturales. Il peut laisser du vague dans la pensée ou dans le sentiment ; il n'y en a jamais dans la couleur de la figure ou dans le dessin de la phrase. Sans nul doute, il abuse de ces deux choses, de l'image par la prodigalité, de

la ligne par la symétrie ; mais M. de Lamartine abuse aussi de sa couleur, souvent indécise, de son harmonie, souvent trop musicale, au point de noyer, comme dans un nuage de vapeurs fuyantes et dans une profusion de mélodieux accords, les contours amollis de ses phrases que rien n'arrête.

Je pourrais multiplier les citations et les rapprochements ; je n'ajouterais rien, je le crois, à la clarté de ma pensée.

Cela me conduit à parler du dessin, qui correspond surtout à l'idée, ainsi que la couleur à la sensation.

Un peintre, quand il conçoit un tableau, le voit dans son ensemble, comme s'il était réalisé ; c'est une sorte d'intuition commune à tous ceux qui inventent. Or, l'effet général de toute peinture se faisant d'abord par la couleur, c'est la couleur qui le frappe d'abord ; l'ordonnance et même la conception claire du dessin ne doivent venir qu'après. S'il en était autrement, il ne serait pas peintre ; à coup sûr du moins il ne serait pas coloriste. Essayez cependant de supprimer le dessin dans une peinture quelconque, que restera-t-il ? Du rouge, du bleu, du jaune, du vert, du blanc, du noir, des couleurs enfin, produits d'une force puissante, mais aveugle, que rien ne limite ou ne détermine, qui saisit nos sens et notre imagination sans arriver à notre intelligence, quelque chose enfin d'inachevé, qui attend pour être, l'idée, c'est à dire la forme. Supprimez la couleur au contraire, et ne conservez que les lignes, vous avez toute la pensée du peintre qui se montre clairement à vos yeux, soit dans l'ensemble, soit dans les groupes, soit dans chaque personnage ou chaque objet, suivant les genres ; rien ne manque à son tableau de ce qui doit porter une idée à votre

esprit, sauf peut-être les nuances que la couleur ajoute, indépendamment de l'effet total, à l'expression animée de certains sentiments et même de certaines idées. Encore les peintres habiles, pour ne pas parler seulement des grands peintres, feront-ils soupçonner la couleur même dans le dessin, tant il y a au fond de rapport entre ces deux choses, comme au reste entre tous les éléments de nos créations, si divers qu'ils semblent au premier aspect.

Ces observations s'appliquent au style aussi bien qu'à la peinture. Ils sont l'un et l'autre soumis aux mêmes conditions, logiques et historiques tout à la fois.

La pureté, la netteté, la précision et la vigueur des lignes n'apparaissent dans le style qu'avec la civilisation chez les peuples, avec la virilité chez les individus, c'est à dire avec le développement logique des idées et l'art qui en règle l'expression. Il faut avoir pleine conscience de sa pensée pour la revêtir de ces formes arrêtées sans lesquelles elle reste flottante et indécise. Dessiner d'une main ferme et hardie les contours de l'idée; la faire sortir du pêle-mêle des sons et des figures comme une statue d'un bloc de marbre; lui donner, à côté du relief de la couleur, le relief des lignes; cela n'appartient qu'aux langues déjà viriles et au génie des maîtres. Il ne faut pas l'oublier, dans le style, aussi bien que dans la musique, on dessine avec des sons, et la justesse des proportions, la coupe savante des phrases, la mesure et le nombre des articulations ou membres dont elles se composent, l'enchaînement rhythmique des syllabes longues ou brèves, sourdes ou sonores, concourent en même temps à l'harmonie qui charme l'oreille et à l'harmonie qui satisfait les yeux. Il existe enfin un lien étroit, un rapport indestructible entre le travail de

développement ou de cohésion qui se fait dans l'esprit et cette facile ou puissante harmonie que l'expression réalise au dehors. Il faut donc chercher dans l'âme de l'écrivain, dans les qualités et les défauts de son esprit, même de son caractère, la raison d'être de son dessin, quel qu'il soit, comme on doit y chercher, selon que je l'ai dit plus haut, les motifs de sa prédilection pour telle nature de sons et de couleurs plutôt que pour telle autre. D'ailleurs l'écrivain, en tant qu'individu, résume en lui toutes les influences que j'ai déjà signalées, race, climat, nationalité, époque, et souvent, pour bien apprécier le plus ou le moins de valeur de son dessin, le plus ou le moins de précision de ses lignes, il est besoin de connaître l'histoire, les institutions et les mœurs de son pays. Ayant indiqué dans un autre ouvrage quelques-uns de ces rapports chez les principales nations littéraires, je crois inutile d'y revenir[1]. Je ne puis toutefois me dispenser de faire à la littérature française l'application des principes que je viens d'établir.

La France aime l'idée; elle la conçoit avec clarté, elle l'exprime avec netteté et vigueur. Aussi préfère-t-elle généralemont le dessin à la couleur, ou du moins n'accepte-t-elle la couleur que dans la mesure où elle peut s'unir au dessin sans nuire à la pensée. Il y a en France, dans nos grands siècles littéraires, équilibre entre la raison et l'imagination. Voilà pourquoi l'imagination semble parfois lui manquer, la plupart des hommes ne sachant la reconnaître que lorsqu'elle domine. Chez nous donc, on donne à la phrase, qui enferme l'idée, une forme pure, précise et correcte, comme on donne à l'ensemble de l'œuvre, par une

[1] *De l'Invention originale.*

conséquence nécessaire, un cadre harmonieux et savant. Les mêmes qualités de l'esprit qui impriment à chaque idée isolée une allure droite et ferme influent en même temps sur la justesse de la composition et la clarté des développements.

Depuis Malherbe et Descartes, comme tous nos écrivains, poètes et prosateurs, marchent ensemble et d'accord vers cette noble perfection du dessin qui a fait la force de notre littérature au dedans et son influence au dehors ! Et dans cette harmonie même de tous les esprits, dans ce concert de tous les efforts, quelle admirable variété ! Quelle beauté et en même temps quelle souplesse de style ! Examinez-les tous : Malherbe, Corneille, Molière, Racine, La Fontaine, Boileau, parmi les poètes ; Descartes, Pascal, Bossuet, Fénélon, Bourdaloue, Massillon, La Bruyère, et plus tard, Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Buffon, parmi les prosateurs : ils se ressemblent à coup sûr pour la netteté toujours, souvent pour la vigueur des lignes ; et cependant ils se distinguent par des traits tellement caractéristiques qu'il est impossible, même aux plus inexpérimentés, de confondre leurs différents styles. Nous avons, il est vrai, depuis une quarantaine d'années, quelque peu dévié de cette voie salutaire.

Vers le commencement de ce siècle, Chateaubriand ramena le goût de la couleur, et trop souvent, disons-le franchement, de la couleur fausse. La littérature et la langue elle-même semblaient épuisées après tant de chefs-d'œuvre. De grands événements secouaient violemment l'esprit des peuples et remuaient tous leurs instincts, bons ou mauvais. Chateaubriand revint à l'imagination, comme à une source abandonnée, remontant ainsi le cours des siècles et rede-

mandant à l'élément primitif, ou, si l'on veut, instinctif du style, c'est à dire à la couleur et à l'image, des moyens de rénovation et de rajeunissement. Par malheur, en cela il est facile de se tromper et de prendre pour un renouvellement ce qui n'est après tout qu'un effort. Les goûts du vieillard ou de l'homme blasé ressemblent beaucoup parfois à ceux de l'adolescent; mais cet amour désordonné de la sensation, qu'excitent chez celui-ci l'ardeur du sang et l'exubérance de la vie, n'est chez l'autre qu'un effet de la lassitude et de l'épuisement. Aussi voit-on les littératures finir, comme elles ont commencé, par l'usage immodéré de la couleur et de l'image.

Cette réflexion pourrait paraître chagrine, ou pis que cela, si je l'appliquais sans exception à toute la littérature de notre époque. Ce serait rabaisser le présent au profit du passé, ce qui n'est ni dans mes intentions ni dans mes goûts, car cela n'est ni dans la vérité ni dans la justice. Il y avait nécessité à retremper dans ses origines et la langue et le style. Là est le grand côté de l'œuvre de Chateaubriand. Les plus élevés de nos écrivains contemporains, marchant après lui dans cette voie, ont su pour la plupart s'arrêter à temps et n'admettre la nouveauté que dans une juste mesure. Sans s'écarter de la tradition française, sans cesser d'encadrer la pensée dans un dessin large et pur, d'illustres prosateurs et d'illustres poètes ont redonné à notre langue par le coloris un caractère d'énergie qu'elle n'avait plus. Deux femmes même, madame de Staël et madame Sand, sont venues apporter à l'œuvre commune des qualités d'esprit et une richesse d'imagination vraiment viriles, tempérées par cette délicatesse de sens et cette douceur pénétrante qui n'appartiennent qu'à leur sexe. Nous ne sommes donc

pas encore dépossédés du magnifique héritage de nos devanciers. Toutefois craignons de l'altérer et de l'amoindrir en penchant de plus en plus vers la couleur, ou même en abusant, comme quelques-uns l'ont fait, du dessin et de la ligne ; car, aux époques comme la nôtre, ce qu'il y a de plus difficile, c'est de se défendre des excès, toujours dangereux, même dans le bien.

Au son, qui est le corps ou la matière du style, à la couleur, qui correspond surtout à la sensation, au dessin, qui correspond surtout à l'idée, se joint le mouvement, qui traduit au dehors les émotions intérieures de l'âme, les sentiments et les passions. Il s'applique au son, pour l'accélérer ou le ralentir, suivant les impressions d'une infinie diversité qui modifient l'âme dans le sens de la joie ou de la tristesse, de la haine ou de l'amour ; à la couleur, pour en échauffer et en varier tout à la fois les nuances expressives [1] ; au dessin, pour lui communiquer cette souplesse animée qui fait vivre l'idée, cette rapidité qui lui donne des ailes, ou cette gravité majestueuse qui révèle la méditation de l'esprit et la profondeur de la pensée. Sans le mouvement, point de poésie, point d'éloquence, ou pour mieux dire, point de style.

Le mouvement n'est pas moins nécessaire aux autres arts. Il est l'âme même de la musique, sur les sons de laquelle il agit comme sur les sons du style, mais avec d'autant plus de force et de puissance que la musique, presque entièrement privée des ressources de la couleur, et ne pou-

[1] Il en est du style comme du visage humain, auquel la mobilité de la couleur donne une si éloquente variété d'expressions.

vant arriver au dessin que par le mouvement, ne serait sans le mouvement qu'un assemblage plus ou moins confus de sons juxta-posés. On le retrouve dans la peinture et la sculpture, qui semblent immobiles. Il est dans l'expression des physionomies, dans le regard, dans les gestes, dans les attitudes : il y a des tableaux qui parlent; il y a des statues qui marchent, qui courent, qui volent; il y a dans ces deux arts mille passions, mille sentiments qui s'expriment, mille mouvements enfin qui saisissent en même temps l'âme et les yeux. A plus forte raison est-il dans l'art de la danse et dans l'art du comédien, puisqu'il en est la condition indispensable, puisque sans lui ils ne seraient pas.

La nature, notre modèle universel, est toujours en mouvement. C'est parce que la terre se meut, que nous voyons passer devant nous ces spectacles d'une variété et d'une richesse infinies, les saisons avec leurs accidents et leurs aspects divers, les jours et les nuits avec leur intarissable fécondité de couleurs et de nuances; c'est parce que l'air se meut, que les nuages traversent le ciel sous mille formes gracieuses ou terribles, que les mers se soulèvent, que les flots écument, que les végétaux s'agitent en mille capricieuses ondulations; c'est parce que la chaleur, cette divine sœur de la lumière, se meut dans tous les êtres, que nous voyons l'oiseau voler, le poisson nager, le quadrupède bondir, et la nature tout entière, même quand elle semble endormie dans son repos, remuer et comme palpiter sous le souffle de Dieu. Que le mouvement s'arrête, il n'y a plus dans la création que l'immuable uniformité de la lumière ou des ténèbres, et dans les deux cas la stérile immobilité de la mort.

Le style peut-il, plus que la nature, se concevoir sans le

mouvement? Autant vaudrait dire que l'homme serait encore l'homme, s'il n'était qu'une machine organisée pour recevoir les sensations et les transformer en idées, s'il n'avait en lui cette source de sentiments et d'amour d'où découlent incessamment les innombrables phénomènes de la vie.

Le mouvement se mêle donc à tous les autres éléments du style ; il les unit, il les fond, il n'en fait qu'un tout ; il agit sur eux comme le feu sur des métaux divers qu'il lie ensemble par la fusion. Il donne de plus au style cette variété, si l'on peut dire, vivante, qui consiste dans le rapport harmonieux des expressions avec les sentiments dont elles émanent. Il ne faut donc pas s'étonner que le mouvement varie suivant la nation, suivant le genre, suivant l'écrivain. Cette diversité est celle de la vie. On n'enseigne pas la chaleur et la rapidité du style; elles tiennent à la nature même de celui qui écrit et sont exigées quelquefois par la nature de son ouvrage. Le feu de l'âme se répand dans le style et lui imprime cette infinité de tours, d'inflexions, d'attitudes, de formes idéales et de mouvements passionnés, qui font d'un seul être et d'une seule œuvre tout un monde. De là naît l'éloquence, soit qu'elle parle dans un poème d'Homère ou dans un discours de Démosthènes; l'éloquence, cette puissance persuasive, parce qu'elle vient de Dieu, qui la possède éternellement, lui, et ne fait que nous la prêter pour quelques moments fugitifs, souvent encore méconnus de nous-mêmes !

CHAPITRE IV.

—

Des figures qui se rapportent à la couleur.

Ces principes posés, il faut en voir les conséquences.

Elles sont toutes contenues dans ce qu'on nomme les *figures*.

Or, les figures, qu'on distingue ordinairement en figures de mots et figures de pensées,—division que je trouve, pour ma part, illogique et superficielle, car elle ne repose que sur des caractères extérieurs, — ne sont et ne peuvent être que des combinaisons diverses de la couleur, du dessin et du mouvement, des modes différents sous lesquels se révèlent ces trois éléments du style.

Les unes se rapportent plus spécialement à la couleur, parce qu'elles naissent de l'imagination, les autres au dessin, parce qu'elles sont plutôt des produits de l'intelligence ou de l'art, les autres enfin au mouvement, parce qu'elles sortent du fond même de l'âme, émue par le sentiment ou

la passion. Les premières sont des images, les secondes des formes, les troisièmes des gestes, *gestus orationis*, comme disaient les anciens.

Les figures qui se rapportent à la couleur sont : la *Métaphore* avec toutes ses variétés, la *Comparaison*, l'*Allégorie* et la *Périphrase*.

La *Métaphore* est l'expression vive, immédiate et spontanée d'un rapport. L'imagination, fortement frappée, communique l'image au style sans intermédiaire et sans auxiliaire. Aussi la métaphore est-elle surtout à l'usage des poètes lyriques et des orateurs, comme en général de tous ceux que la passion ou le sentiment domine. Entraînés par l'imagination, ils saisissent au vol le rapport qui leur traverse l'esprit, l'image qui leur passe devant les yeux, et la transportent toute vivante dans le style. Ils n'ont pas le temps de développer les différents termes du rapport ; le voir, s'en emparer, l'exprimer, c'est pour eux un seul et même acte. Les Orientaux, livrés, ainsi que je l'ai dit plus haut, à cette puissance mobile de l'imagination, dominés d'ailleurs et comme enivrés par l'énergique nature qui les entoure, remplissent leurs ouvrages de métaphores. Les prophéties des Hébreux sont métaphoriques comme les odes de Pindare, et Pindare a transmis sa tendance, sinon sa fécondité et sa force imaginative, aux poètes lyriques de tous les temps et de tous les pays. Les enfants et les peuples primitifs ressemblent sur ce point aux lyriques et aux orateurs; ils traduisent immédiatement leurs impressions par des métaphores. Les littératures vieillies en font autant, avec la naïveté et la justesse de moins.

La métaphore a pour loi fondamentale l'analogie. C'est

le bon sens qui le veut ainsi. Il est clair que si cette loi n'est pas observée, il y aura dans le style une confusion funeste tout à la fois à la clarté et à la vérité de l'image. Les grands écrivains ne manquent guère à cette règle, moins encore par volonté que par instinct. Je ferai remarquer que plus il y aura dans l'imagination du poète (il s'agit surtout ici du poète) de rapidité, d'ardeur, d'entraînement, moins il sera porté à observer l'analogie, les images s'entassant dans son style comme elles s'entassent dans son esprit, à mesure qu'il avance, c'est à dire qu'il vole — car le poète est chose ailée, nous dit Platon — ; qu'au contraire, plus sa marche sera lente et mesurée, plus exactement il observera cette loi nécessaire de l'analogie. On en peut dire autant de l'époque où il vit. Si elle est calme et réglée, l'écrivain sera disposé, indépendamment du genre qu'il traite et de son caractère personnel, à se conformer à ces règles qui sont en nous avant d'être dans les livres ; si au contraire elle est troublée, désordonnée, confuse, l'écrivain, plus dominé par le mouvement tumultueux de ses passions et par les capricieuses fantaisies de son imagination, fera bon marché de ces prescriptions du sens commun, qu'il regardera comme des entraves, et se laissera entraîner à des accumulations de métaphores heurtées dont l'analogie ne reliera plus les termes. C'est ce que nous avons vu trop souvent dans notre temps. A une remarquable faculté de colorer le style s'est ajoutée la déplorable habitude de tout admettre de ce qui brille, de dédaigner ou de méconnaître les rapports naturels des choses, de chercher enfin la nouveauté et l'éclat dans le pêle-mêle des couleurs et l'incohérence des figures. Ces défauts, déjà sensibles chez les maîtres, se sont démesurément accrus chez les disciples. Chez les

premiers, ils étaient rachetés du moins par des qualités supérieures et cet heureux privilége du génie qui lui fait éviter, même dans l'erreur, les excès les plus choquants; chez les derniers, ils apparaissent d'autant plus exagérés, ils blessent d'autant plus vivement les regards, que la pensée et le sentiment se sont retirés pour ne laisser plus éclater qu'une prodigieuse confusion de couleurs et d'images.

Il y a des métaphores qui caractérisent avec une étrange énergie les tendances particulières de l'écrivain, ses idées, ses passions, ses habitudes, et qui sont comme le cachet de sa personnalité, parfois même de sa nationalité [1].

Un poète espagnol, le P. Hojeda, commence ainsi sa *Christiade,* ouvrage remarquable à plus d'un titre :

« Je chante le Fils de Dieu, qui fut homme et mourut pour l'homme dans la douleur et les affronts : Muse divine, *trempe ma langue dans son flanc ouvert* et fais-la mouvoir en son nom [2]. »

Je demande s'il est possible, à cette métaphore vraiment

[1] Ces métaphores caractéristiques sont à l'usage de tous les hommes. Les habitudes de la vie, tout le monde le sait, influent sur le langage, et chacun de nous est porté à prendre les comparaisons et les images dont il se sert dans les objets qu'il a continuellement sous les yeux. Quelques écrivains modernes ont profité habilement de cette disposition naturelle pour caractériser les personnages de leurs romans ou de leurs drames, surtout les personnages comiques ou grotesques. Walter Scott en particulier a réussi dans l'emploi de ce moyen, auquel il ne faut pourtant pas attacher trop d'importance, car il est facile, étant tout extérieur, et ne doit jamais entrer que comme un élément secondaire dans la peinture des caractères.

[2] Canto al Hijo de Dios, humano y muerto
Con dolores y afrentas por el hombre :
Musa divina, en su costado abierto
Baña mi lengua y muévela en su nombre, etc.
(*Tesoro de los poemas espagnoles,* por Don E. de Ochoa.)

sauvage, de ne pas reconnaître le moine espagnol du temps de Philippe II.

Dante a des métaphores auxquelles il revient sans cesse, parce qu'elles sont éminemment conformes à son génie : l'arc, par exemple, et les ailes. C'est que tour à tour le poète décoche ses pensées comme des flèches, et plane, comme l'aigle, aux plus sublimes hauteurs.

Pascal, esprit profond, imagination vigoureuse, grand géomètre d'ailleurs, tire ses métaphores d'une forte observation des choses ; ses images sont des idées. Ecoutons-le parler :

« Nous sommes sur un milieu vaste, toujours incertains entre l'ignorance et la connaissance ; et si nous pensons aller plus avant, notre objet branle et échappe à nos prises; il se dérobe et fuit d'une fuite éternelle : rien ne peut l'arrêter. C'est notre condition naturelle, et toutefois la plus contraire à notre inclination. Nous brûlons du désir d'approfondir tout et d'édifier une tour qui s'élève jusqu'à l'infini ; mais tout notre édifice craque et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes [1]. »

L'âme tourmentée de Pascal n'est-elle pas tout entière dans ce dernier trait, et n'est-ce pas son histoire qu'il nous montre en une image ?

Bossuet, nourri de la lecture de la Bible, en tire, comme de son propre fonds, ces métaphores concentrées et puissantes, qui donnent à son style un caractère d'originalité parfois si sublime ; et lors même qu'il les demande directement à la nature, il semble toujours les voir à travers la poésie des Livres Saints. J'emprunte un exemple de son

[1] *Pensées*, 1re partie.



Sermon sur la Mort, où il y a tant de beautés du même genre :

« On n'entend dans les funérailles que des paroles d'étonnement de ce que le mortel est mort. Chacun rappelle en son souvenir depuis quel temps il lui a parlé, et de quoi le défunt l'a entretenu ; et tout d'un coup il est mort : voilà, dit-on, ce que c'est que l'homme, et celui qui le dit, c'est un homme ; et cet homme ne s'applique rien, oublieux de sa destinée, ou s'il passe dans son esprit quelque désir volage de s'y préparer, il dissipe bientôt ces noires idées, et je puis dire, Messieurs, que les mortels n'ont pas moins de soin d'ensevelir les pensées de la mort que d'enterrer les morts mêmes. »

Je ne sais si je me fais illusion, mais je crois apercevoir aussi clairement, aussi énergiquement Bossuet, et Bossuet seul, à travers cette dernière image, que j'apercevais tout à l'heure Pascal dans le passage cité plus haut.

Je me borne à ces citations, qu'il serait facile de multiplier.

La *Comparaison* est l'expression réfléchie d'un rapport, comme la métaphore en est l'expression spontanée. Elle ne vient, dans l'ordre de génération, qu'après la métaphore. Elle est donc naturellement plus étendue, plus reposée, plus tranquille. Les termes mêmes dont elle se sert la ralentissent forcément, et l'esprit, une fois arrêté dans sa course impétueuse, s'attache volontiers aux images qui lui plaisent, en développe complaisamment les circonstances et les détails, et risque parfois de s'y attarder à force de s'y complaire. Ce n'est plus ici le vol fougueux de l'imagination, qui ressemble toujours aux élans passionnés de la jeunesse; c'est la marche mesurée d'une puissance plus mûre qui se règle, ou tout au moins s'adoucit et se calme.

Voilà pourquoi le poète épique, qui a devant lui une longue carrière et tout loisir pour la parcourir à son aise, laisse aux fleurs le temps de s'épanouir avec toutes leurs couleurs et tous leurs parfums; tandis que le lyrique, pressé d'arriver au but où l'inspiration l'entraîne, les cueille en courant et semble les jeter à nos regards moins comme des images durables que comme de fugitives étincelles. Si Homère peint dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'immenses tableaux, où se réfléchit le monde, Pindare fait entrer toute l'expédition des Argonautes dans le cadre étroit d'une ode [1]. Aussi dans Pindare, dans Horace, et dans tous les grands poètes lyriques, la comparaison prend-elle souvent l'allure hardie de la métaphore et supprime-t-elle, surtout au début d'un chant, les termes habituels qui la caractérisent [2], afin d'alléger sa course et de déployer plus fièrement son aile. Dante, l'Homère moderne, auquel il faut toujours revenir ainsi qu'à l'Homère antique, ramasse et concentre ordinairement ses comparaisons comme un poète lyrique, parce qu'il intervient personnellement dans son épopée comme le poète lyrique dans son ode; il lui donne ainsi une brièveté énergique qui frappe l'imagination avec une incroyable puissance, y pénètre profondément, et, pour ainsi dire, s'y enfonce. On en pourra juger par les deux exemples que je vais citer.

Dante et Virgile veulent passer du huitième cercle de l'Enfer, où sont les Géants, dans le neuvième et dernier,

[1] IV[e] *Pythique*.

[2] Cœlo tonantem credidimus Jovem
Regnare, etc.
(Horace, liv. III, ode 5)

où se trouve Lucifer. Antée les prend l'un et l'autre dans ses bras, et, se courbant, les dépose au fond de l'abîme.

« Il nous posa légèrement au fond du gouffre qui dévore Lucifer et Judas : toutefois il ne demeura pas longtemps ainsi penché et se releva comme le mât d'un vaisseau [1]. »

Il n'est guère possible de présenter à l'esprit une image plus vraie, plus vigoureuse et plus sobre de mots. En voici une autre qui n'est ni moins belle ni moins concise :

« Ainsi elle me parla ; puis elle commença l'*Ave Maria*, en chantant, et en chantant aussi elle s'évanouit comme à travers l'eau profonde une chose pesante [2]. »

Ce que j'ai dit des poètes s'applique également aux prosateurs. La métaphore va mieux à l'éloquence, la comparaison va mieux au récit. Partout où l'écrivain a de l'espace devant lui, il est plus porté à étendre les images en comparaisons qu'à les traduire brusquement en métaphores. D'un autre côté, la nature particulière de l'écrivain doit entrer pour beaucoup dans sa disposition à user de l'une de ces figures plutôt que de l'autre, quel que soit d'ailleurs le genre qu'il traite. Il faut ajouter que les littératures romantiques sont relativement plus riches en métaphores et moins riches en comparaisons que les littératures classiques, où

[1] Ma lievemente al fondo che divora
Lucifero con Giuda ci posò :
Nè sì chinato lì fece dimora,
E come albero in nave si levò.
(*Inf.*, c. XXXI.)

[2] Così parlommi; e poi cominciò *Ave
Maria*, cantando; e cantando vanìo
Come per acqua cupa cosa grave.
(*Parad.*, c. II.)

l'imagination est soumise à des règles plus sévères. Ainsi il y a moins de comparaisons formelles dans Milton que dans l'Arioste ou le Tasse, et moins dans Klopstock que dans Milton, qui est plus voisin de la Renaissance et plus enclin par conséquent à l'imitation des formes antiques.

En résumé, la métaphore et la comparaison reposent sur le même principe. Elles sont toutes les deux l'expression d'un rapport, ou immédiatement exprimé, ou exprimé par intermédiaires, ou plus spontané, ou plus réfléchi.

L'*Allégorie*, on l'a bien dit, est une métaphore continuée. On aurait pu dire aussi justement que c'est une comparaison développée dont l'un des termes est sous-entendu. Au fond, l'allégorie n'est qu'une suite de rapports entre une idée qu'on ne veut pas ou qu'on ne peut pas exprimer directement et un ou plusieurs objets extérieurs. Elle a pour causes deux des sentiments les plus énergiques de notre nature, d'une part, l'amour du mystérieux, qui n'est, à proprement parler, qu'une des formes sous lesquelles se traduit l'aspiration incessante de l'homme vers l'infini, d'autre part, le besoin que nous éprouvons de nous représenter l'invisible, de toucher l'insaisissable, de repaître notre imagination de formes sensibles, faute de pouvoir nourrir notre esprit d'idées pures. Sous le nom de symbole ou de mystère, elle remplit les religions ; sous le nom de parabole ou d'apologue, elle semble être, en Orient surtout, la forme traditionnelle et consacrée des enseignements donnés à l'homme par la sagesse divine et par la sagesse humaine ; sous son nom véritable d'allégorie, elle sert de masque aux satiriques les plus hardis et d'expression aux mystiques de tous les ordres, de tous les temps et de tous les pays. Elle

se montre également dans l'antiquité, dans le moyen-âge et dans les temps modernes : comme satire morale ou sociale, dans Apulée, dans le *Roman de la Rose,* dans Rabelais ; comme interprète du mysticisme, soit philosophique, soit religieux, dans Platon, dans les Pères de l'Eglise, dans Sainte Thérèse. Chez les satiriques, elle enveloppe d'un voile transparent une pensée qui n'ose se montrer nue ; chez les mystiques, elle donne une expression, et, pour ainsi dire, un corps aux ineffables ravissements de l'âme. En tant que forme poétique, ingénieuse ou profonde, elle ouvre la littérature antique avec Hésiode et Homère, la littérature moderne avec Dante. Elle est enfin de toutes les époques, mais spécialement et nécessairement de celles où règne la théocratie, et avec la théocratie le despotisme des castes, le plus funeste de tous à la liberté de l'esprit humain. Il suit de là que dans les siècles les plus éclairés elle tend à disparaître, au moins de la littérature profane, pour faire place au libre développement de la raison, qui produit les idées dépouillées de tout voile allégorique. Considérée dans son caractère le plus général, l'allégorie n'est donc que la traduction figurée, c'est à dire matérielle, de l'idée, et, par une conséquence nécessaire, un amoindrissement de l'intelligence ou de la raison au profit de l'imagination. Elle n'en est pas moins un merveilleux instrument d'expression entre les mains du poète et surtout de l'artiste, soit peintre, soit sculpteur, qui sans elle ne pourrait pas ou pourrait très difficilement rendre certaines idées abstraites, ou même certaines passions et certains sentiments. Dans ce sens, elle est pour la peinture et la sculpture une ressource, dangereuse il est vrai, mais inépuisable, car elle tient à l'une des impérissables facultés de notre âme.

Je crois pouvoir ranger parmi les figures dérivées de l'imagination ou de la couleur ce procédé de l'esprit qu'on nomme la *Description*, et qui se traduit dans le style par des effets pittoresques, c'est à dire par des images.

Elle appartient en propre à tout écrivain qui raconte, poète épique, historien ou romancier. Elle s'applique aux hommes et aux choses. On ne peut pas concevoir les faits sans les hommes, et les hommes sans un milieu où ils vivent et agissent. Réels ou fictifs, les personnages qu'on nous montre et les actes qu'on leur prête ont besoin d'être posés, d'avoir un lieu, de se mouvoir dans la nature. Vous aurez beau me dire qu'Ulysse a couru tels dangers, a été le héros de telles aventures, qu'il a lutté, ici contre les hommes, là contre les éléments; si vous ne me décrivez pas ces hommes avec leurs caractères, ces éléments avec leurs accidents, je ne m'intéresserai pas ou ne m'intéresserai que médiocrement à toutes ces péripéties, parce que mon imagination ne sera pas saisie, parce que je ne les verrai pas. Le drame peut se passer de la description; il y supplée à l'aide de la peinture et de l'architecture; ses descriptions sont des décors et des costumes. Le récit au contraire est obligé de remplacer par des mots, par des phrases, par toutes les ressources du style pittoresque, ces moyens extérieurs qui lui manquent. Le narrateur doit se suffire à lui-même. Il faut donc qu'il peigne l'homme dans la nature, et la nature en même temps que l'homme, puisque l'un ne vit pas sans l'autre. Telle est la légitimité de la description. Hors de là, comme il n'y a plus nécessité, ni même utilité à décrire, la description cesse d'être légitime. Aussi, une fois cette limite franchie, aboutit-elle à tous les excès. Elle commence par oublier l'homme, qu'elle

ne devrait jamais perdre de vue, et finit par n'avoir plus d'autre but qu'elle-même. Elle empiète alors sur le domaine de la peinture; mais ne pouvant lutter avantageusement avec des armes qui ne sont pas les siennes, elle ne réussit qu'à faire éclater à tous les yeux la supériorité de sa rivale. C'est ce qui arrive aux époques de décadence, où l'on décrit pour décrire, où la description remplit des poèmes entiers, frivole amusement d'esprits blasés, dernière expression possible de littératures vieillies.

Il y a toutefois, en dehors du récit, certaines circonstances où la description remplit un rôle nécessaire : c'est dans le poème didactique proprement dit, qu'il faut bien se garder de confondre avec le poème descriptif; c'est dans les *OEuvres et les Jours,* dans le *Poème de la Nature,* dans les *Géorgiques.* Dans ces sortes d'ouvrages la description est la forme presque obligée de la définition. A tout le moins elle lui vient en aide pour délasser l'esprit du lecteur comme celui du poète, pour rajeunir et ranimer par la couleur ce que la définition philosophique ou didactique aurait de trop froid, de trop prosaïque et de trop sec. L'imagination intervient alors, forte de son droit, et se borne elle-même afin de rester légitime.

Cependant la description n'est jamais qu'une définition superficielle; elle peint la forme extérieure, elle ne fait pas toucher le fond. Aussi, appliquée aux idées, semble-t-elle le privilége ou plutôt le caractère des esprits sceptiques. Ils promènent leur imagination sur la surface toujours mobile et changeante des choses, croyant définir, quand ils décrivent, croyant avoir compris quand ils n'ont fait que voir. On en trouverait au besoin la preuve en lisant Montaigne, l'écrivain pittoresque et descriptif par excellence, et en gé-

néral tous ceux qui dans le style recherchent exclusivement la couleur. Ils sont les jouets de leur imagination, prennent habituellement des apparences pour des réalités, et concluent sans cesse de l'instabilité des phénomènes à l'impossibilité pour l'homme de saisir le vrai, c'est à dire l'idéal, l'éternel, l'immuable. D'ailleurs la description n'étend véritablement son empire qu'aux époques de scepticisme, à la fin des sociétés et des littératures.

Voilà, me dira-t-on peut-être, bien de la philosophie à propos d'une simple forme de style. Oui, sans doute, si les formes n'étaient pas l'enveloppe extérieure des idées, et les idées la représentation de ce qui est. On ne peut donc négliger le fond, quand on s'occupe sérieusement de la forme, ou l'idée, quand on parle du style. Il ne faut pas non plus oublier l'histoire. Or, la description a son histoire, qui ne manque ni d'enseignement ni d'intérêt.

Aux beaux temps de la littérature ancienne, la description se renferme généralement dans des limites précises. Le poète décrit ce qu'il voit, en vue, non de sa personne, mais de ses personnages. Il semble n'avoir qu'un but, c'est de rendre visible à nos yeux le tableau qu'il trace à notre imagination. Il n'invente pas les objets qu'il peint, il se contente de bien décrire ceux qu'il a vus. Point de couleurs vagues ou fausses : il vit dans la nature et la connaît; point de longueurs ou d'énumérations minutieuses : il sait que la description a pour objet principal l'homme et non pas la nature. Aussi les descriptions d'Homère et de Virgile sont-elles encore vraies aujourd'hui comme au jour où ils écrivaient [1].

[1] Voyez, à ce sujet, un remarquable travail de M. Victor de Laprade : *Du sentiment de la nature dans la poésie d'Homère.*

Il n'en est pas tout à fait ainsi chez les modernes. La description, depuis la Renaissance, a rarement pris, soit en France, soit chez les autres nations de l'Europe, ce caractère de vérité, de précision, de naïveté, qui la distingue chez les Grecs et les Romains. Elle a tourné trop souvent à l'exagération ou au lieu commun. L'imitation de l'antiquité, excellente quand il s'agissait de reproduire la pensée morale et l'observation générale des caractères humains, ou même de s'approprier des formes de langage et des beautés de style, perdait tous ses avantages dès qu'il s'agissait de peindre directement la nature. On se laissait entraîner par l'admiration et l'habitude, et l'on décrivait d'après les livres bien plus que d'après les choses. Ce n'est qu'à la fin du XVIII[e] siècle et au commencement du XIX[e] que la description s'est renouvelée en France. Elle est devenue originale, de banale qu'elle était, et tout d'abord elle s'est franchement séparée de la description antique en retraçant la réalité moderne avec le sentiment moderne. On s'est attaché à peindre les objets extérieurs, non plus pour servir seulement de cadre à l'action, comme aux belles époques, ou simplement pour les décrire, comme aux périodes de décadence, mais pour exprimer le sentiment qu'ils font naître dans l'âme du poète. Une sorte de panthéisme littéraire, sinon pleinement dogmatique, s'est répandu partout, chez ceux même que leurs opinions ou leurs croyances semblaient devoir en écarter, et s'est traduit dans le style par des descriptions où la nature est sans cesse transfigurée, c'est à dire interprétée par les impressions personnelles de l'écrivain. Placé en face de la mystérieuse déesse, le poète a voulu lui arracher ses secrets, lui faire dire quelquefois ce qu'elle ne veut pas, ce qu'elle ne peut pas dire. S'il est sorti de ces dispositions et

de ces tentatives un certain nombre de créations originales, trop souvent elles ont produit pour unique résultat un vrai matérialisme de style. Il est arrivé pour la description ce qui avait lieu pour la métaphore. On a recherché la couleur à tout prix, et, ne pouvant saisir les idées, on s'en est tenu grossièrement aux choses. Il y a en effet certaines limites qu'on ne franchit pas impunément, et il n'est pas plus possible au poète de faire uniquement de la peinture ou de la sculpture, qu'il n'est possible au peintre ou au sculpteur d'exprimer ce qui est du seul domaine de la parole.

La *Périphrase* n'est qu'une courte description. Si elle est la triste ressource des époques d'abaissement littéraire et des esprits médiocres, qu'effraie le mot propre, parce qu'ils n'ont ni l'inspiration qui l'ennoblit, ni l'énergie de sentiment qui lui donne sa vigueur, elle appartient aussi aux époques primitives et à certains genres dont elle relève l'inévitable prosaïsme.

Dans Homère, dans Hésiode, et en général chez les poètes des premiers âges, elle apparaît comme un ornement nécessaire, le plus souvent sous la forme de ces épithètes composées, de ces adjectifs pittoresques qui s'attachent à l'objet, à la personne, au nom commun ou au nom propre, et semblent faire corps avec lui. Les exemples en sont trop connus pour que je les cite. Si l'on remonte plus haut encore, on peut conclure par analogie, malgré l'absence des documents, que la périphrase a dû être, au début de toutes les littératures, et surtout à l'origine des sociétés, l'un des éléments les plus essentiels du style. En effet, dans les âges primitifs la poésie embrasse toutes les manifestations de l'intelligence humaine ; elle sert d'interprète à la religion,

à la morale, à la science, comme à l'histoire, ou plutôt à la tradition naturelle et surnaturelle. S'appliquant presque toujours à un fond vulgaire, ou réel, ou scientifique, elle a dû se réfugier dans l'expression ou dans le style. Or, l'expression poétique, à ces époques de naïveté, de rudesse et d'ignorance, se borne à la couleur pour unique parure; et comme d'ailleurs les procédés de l'art y sont extrêmement rudimentaires, on s'y contente facilement de la couleur la plus rudimentaire. On lie au nom abstrait, au nom de la personne ou de la chose, un attribut, simple ou composé, ou une courte phrase descriptive, et sur un fond tout vulgaire on étend la périphrase comme un voile. Ce procédé se retrouve aux époques déjà littéraires, toutes les fois que le poète ne traite qu'une matière scientifique, c'est à dire aride et prosaïque. Il est celui de Lucrèce; il a dû être celui de tous les philosophes qui ont écrit en vers l'exposé de leurs systèmes, Xénophane, Parménide, Empédocle et tous les autres. Les raisonnements philosophiques se prêtent mal aux exigences de la poésie, et l'imagination ne trouve guère son compte dans l'enchaînement régulier des arguments. Que fait alors le poète qui veut rester philosophe, le philosophe qui veut être poète? Au lieu du mot simple et nu, il donne la description abrégée ou partielle de la chose ou de l'idée que le mot représente; il sème son style, forcément philosophique et souvent abstrait jusqu'à la sécheresse, de ces courts tableaux qui ne ramènent pas seulement l'imagination dans ses voies naturelles, mais impriment encore à toute la diction du poète un caractère singulier de majesté et de grandeur, parfois même de grâce et de charme. Lucrèce est rempli d'expressions comme celles-ci : *Novitas florida mundi*, *Dux vitæ dia voluptas*, *Montivagum*

genus, etc. On le voit donc, la périphrase n'est pas moins à l'usage des grands écrivains que des petits, et le rôle malheureux qu'elle joue à certaines époques littéraires ne l'empêche pas de remplir une place quelquefois nécessaire dans l'œuvre du poète.

Telles sont les principales figures qui se rapportent à la couleur. Je passe à celles qui se rapportent spécialement au dessin.

CHAPITRE V.

—

Des figures qui se rapportent au dessin.

La première chose à considérer dans le style, au point de vue du dessin, c'est la *phrase*.

Une phrase est la réunion de deux ou de plusieurs propositions. Toute proposition isolée n'est qu'une ligne, incompatible avec l'idée que nous nous formons d'un dessin quelconque. Il peut s'y trouver de l'harmonie, de la couleur, du mouvement; du dessin, il n'y en a pas, il ne peut pas y en avoir. Une ligne unique, de quelque façon qu'on l'envisage, ne sera jamais qu'une ligne. Il faut qu'il y ait plusieurs propositions réunies, c'est à dire plusieurs lignes, pour que le dessin soit possible, et le dessin est possible dès qu'il y a plusieurs propositions, et par conséquent plusieurs lignes.

La phrase est donc, à proprement parler, la première figure de dessin, puisque, étant composée de lignes distinctes, elle présente nécessairement certaines inflexions et devient susceptible de certaines combinaisons qui en modifient la forme. Ainsi considérée dans son ensemble, elle comporte une infinité de degrés et de nuances qui répondent à l'infinie mobilité de la pensée; mais si simple, si vague même qu'on en suppose le dessin, il est toujours une forme, c'est à dire une figure. Si l'on n'applique pas ce terme de figure à la phrase prise en elle-même, toutes les fois qu'elle n'offre pas certaines divisions symétriques qui tiennent à des procédés déterminés de style, c'est qu'en dehors de ces divisions ou de ces procédés elle n'a rien de fixe, rien d'assuré, rien de vraiment appréciable. On a donc eu raison de réserver ce nom à des formes, variables sans doute aussi dans l'application, mais faciles à ramener à des lois précises, à des principes qui au fond ne changent pas.

Ces lois qui règlent la phrase, ces principes sur lesquels elle se fondent, ces figures enfin qui se rapportent au dessin me semblent être au nombre de deux principales, l'*Enumération* et l'*Antithèse,* auxquelles il faut joindre la *Répétition* et l'*Ellipse,* figures secondaires qui tantôt s'excluent et tantôt s'unissent, mais dont l'une ou l'autre est ordinairement attachée, comme moyen d'exécution, à l'énumération et à l'antithèse. Je me hâte d'ajouter, pour éviter toute obscurité, que je prends l'antithèse dans le sens le plus général du mot, celui d'opposition, de symétrie, qu'indique au reste l'étymologie.

Quelle que soit une phrase, elle est toujours composée d'autant de parties qu'il y a de propositions. Si ces propositions ou parties se suivent sans ordre, sans mesure, sans

lieu autre que celui des idées, si les lignes se coupent, se croisent, s'enlacent au hasard, il y aura une forme sans doute, puisqu'il y aura une phrase; mais pour peu que la phrase soit longue, cette forme sera vague, confuse, incohérente, indéterminée; il n'y aura pas de dessin, il n'y aura pas de figure, il n'y aura pas, à vraiment parler, de style. L'art ne commence qu'où il y a ordre, enchaînement, symétrie, et avec l'art commence le dessin, qui n'est, comme nous l'avons vu, qu'une combinaison de lignes.

Le dessin porte sur les propositions et sur les groupes de propositions; il peut embrasser même une série de phrases entières, surtout dans la poésie lyrique, où il agit, non seulement sur chaque strophe isolée, mais quelquefois sur toutes les strophes qui composent une ode, et dans le genre oratoire, où plusieurs périodes s'enchaînent souvent dans un même ensemble de lignes et de contours. Or, en fait de style, de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne peut imaginer que deux procédés généraux pour arriver au dessin par la combinaison harmonieuse des lignes : ou les lignes sont simplement juxta-posées et se suivent dans le même ordre, souvent dans les mêmes proportions, ou elles sont opposées les unes aux autres dans un entrelacement symétrique et régulier. Dans le premier cas, il y a énumération; dans le second cas, il y a antithèse.

Je dois ici, pour être clair, recourir à des exemples. J'en choisis deux, le premier dans La Bruyère, le second dans Massillon.

Exemple d'énumération :

« Phédon a les yeux creux, le teint échauffé, le corps sec et le visage maigre : il dort peu et d'un sommeil fort léger; il est abstrait, rêveur, et il a, avec de l'esprit, l'air d'un stupide : il oublie

de dire ce qu'il sait ou de parler d'événements qui lui sont connus, et s'il le fait quelquefois, il s'en tire mal ; il croit peser à ceux à qui il parle ; il conte brièvement, mais froidement ; il ne se fait pas écouter, il ne fait point rire ; il applaudit, il sourit à ce que les autres lui disent, il est de leur avis, il court, il vole pour leur rendre de petits services : il est complaisant, flatteur, empressé ; il est mystérieux sur ses affaires, quelquefois menteur ; il est superstitieux, scrupuleux, timide ; il marche doucement et légèrement, il semble craindre de fouler la terre ; il marche les yeux baissés, et il n'ose les lever sur ceux qui passent. »

Toutes ces propositions se suivent, sans qu'il y ait entre elles opposition ou symétrie ; la répétition s'y fait sentir par le retour constant du même sujet et du même mouvement.

Exemple d'antithèse :

« La prière n'est pas un don particulier réservé à certaines âmes privilégiées : c'est un devoir commun imposé à tout fidèle ; ce n'est pas seulement une vertu de perfection et réservée à certaines âmes plus pures et plus saintes : c'est une vertu indispensable, comme la charité, nécessaire aux parfaits comme aux imparfaits, à la portée des savants comme des ignorants, ordonnée aux simples comme aux plus éclairés : c'est la vertu de tous les hommes ; c'est la science de tout fidèle ; c'est la perfection de toute créature. Tout ce qui a un cœur et qui peut aimer l'auteur de son être ; tout ce qui a une raison capable de connaître le néant de la créature et la grandeur de Dieu, doit savoir l'adorer, lui rendre grâces, recourir à lui, l'apaiser lorsqu'il est irrité, l'appeler lorsqu'il est éloigné, le remercier lorsqu'il favorise, s'humilier lorsqu'il frappe, lui exposer ses besoins, ou lui demander ses grâces. »

On voit dans cette phrase, où l'énumération se joint à l'antithèse, où la répétition et l'ellipse se montrent tour à tour, que les deux procédés, que les deux formes peuvent se combiner, et elles se combinent en effet très souvent ; c'est même de leurs mélanges variés et habilement ména-



gés que naît cette merveilleuse souplesse de style qui caractérise les grands écrivains. L'art véritable consiste à ne pas plus abuser du dessin que de la couleur, de l'énumération et de l'antithèse que de la métaphore et de la description.

Si l'on consulte sur ce point l'histoire de notre littérature, on arrive à des résultats intéressants et significatifs.

Jusqu'à l'avènement de Ronsard et de son école, on se sert principalement de l'énumération, forme facile et toute primitive, il est vrai, qui n'exige pas beaucoup de science, de réflexion, ni d'art peut-être, mais qui est à coup sûr un commencement d'art. Villon semble l'aimer tout particulièrement. En voici un exemple bien connu :

Je congnoys bien mouches en lait,
Je congnoys à la robe l'homme,
Je congnoys le beau temps du laid,
Je congnoys au pommier la pomme,
Je congnoys l'arbre à veoir la gomme,
Je congnoys quand tout est de mesmes,
Je congnoys qui besongne ou chomme,
Je congnoys tout, fors que moy-mesmes.

Marot aime aussi l'énumération, mais il y met un peu plus de façon et la complique déjà d'antithèse, ou, si on l'aime mieux, de symétrie. Toutefois l'antithèse n'a pas encore chez lui ce caractère prononcé d'opposition entre les idées, en même temps que d'opposition symétrique, qu'elle va prendre plus tard. On en jugera par les vers suivants, tirés de l'épître à son ami Lyon :

Je ne t'escry de l'amour vaine et folle ;
Tu voys assez s'elle sert ou affolle.
Je ne t'escry ne d'armes, ne de guerre ;
Tu voys qui peult bien ou mal y acquerre.

Je ne t'escry de fortune puissante ;
Tu vois assez s'elle est ferme ou glissante.
Je ne t'escry d'abus trop abusant,
Tu en sçais prou, et si n'en vas usant.
Je ne t'escry de Dieu, ne sa puissance ;
C'est à lui seul t'en donner congnoissance.

Si l'on passe des vers à la prose, on aura lieu de faire à peu près les mêmes observations. Avant le XVIe siècle, on rencontre peu d'énumérations caractérisées et encore moins d'antithèses. Cela se conçoit, vu l'état de la langue et le genre simplement narratif qu'ont adopté nos vieux chroniqueurs. Rabelais, qui est antérieur à Ronsard, use bien moins aussi de l'antithèse que de l'énumération ; mais celle-ci lui plaît et l'attire, et il la manie avec une habileté supérieure, s'en servant à tous propos pour épancher plus à l'aise sa verve bouffonne et intarissable. L'antithèse apparaît, déjà fréquente et recherchée, dans la prose de Du Bellay, le hérault de la nouvelle école ; elle est dans Montaigne, qui l'emploie avec sobriété, étant moins porté à dessiner qu'à peindre ; elle est surtout dans la *Satire Ménippée,* où elle donne du relief à la pensée et du mordant à l'ironie.

Quant à la poésie, c'est Ronsard et Du Bellay qui, avec pompe et fracas, y introduisent l'antithèse, destinée à fleurir pendant toute cette seconde moitié du XVIe siècle. Ce n'est pas qu'on néglige pour cela l'énumération ; les deux figures au contraire se prêtent un mutuel appui et aboutissent souvent de concert à cet inévitable résultat de tout procédé de style trop uniformément employé : la puérilité et la monotonie. Je ne citerai pour exemple qu'un sonnet de Du Bellay, où les deux formes se trouvent mêlées :

J'ayme la liberté, et languis en service ;
Je n'ayme pas la court, et me fault courtiser ;
Je n'ayme la feintise, et me fault déguiser ;
J'ayme simplicité, et n'apprens que malice ;

Je n'adore les biens, et sers à l'avarice ;
Je n'ayme les honneurs, et me les fault priser ;
Je veux garder ma foy, et me la fault briser ;
Je cherche la vertu, et ne trouve que vice ;

Je cherche le repos, et trouver ne le puis ;
J'embrasse le plaisir, et ne trouve qu'ennuis ;
Je n'ayme à discourir, en raison je me fonde ;

J'ay le corps maladif, et me fault voyager ;
Je suis né pour la Muse, on me fait mesnager.
Ne suis-je pas, Morel, le plus chétif du monde?

A partir de Malherbe, l'énumération et l'antithèse ne se montrent plus qu'avec mesure, et ce n'est pas un des moindres caractères de la réforme introduite dans la langue et dans le style par ce père de notre poésie classique. Ces deux figures, si fréquentes, si développées, et parfois si excessives chez ses prédécesseurs, s'atténuent chez Malherbe et ses disciples, et réduites enfin, comme la Muse, aux règles du devoir, ornent le style sans le surcharger. Plus variées dans leurs combinaisons, parce qu'elles sont moins prodiguées, elles ne tiennent dans la prose et dans la poésie que la place nécessaire à la précision, à la netteté, à la grâce du dessin. Ce n'est pas qu'on ne voie jamais ces formes employées, même sous leur aspect le plus saillant, dans les bons écrivains du XVII[e] siècle, ces maîtres du style français. L'antithèse est dans Corneille, parce que Corneille est un penseur vigoureux, qui aime à mettre les idées en relief par le contraste ; l'énumération est dans Bossuet, à côté de l'antithèse, parce que Bossuet trouve naturellement

pour encadrer son idée le dessin le plus riche et le plus ample, comme il rencontre immanquablement l'image la plus saisissante et la plus vraie. Ces deux figures enfin sont partout au XVII[e] siècle et au XVIII[e], mais contenues dans de justes bornes, se dérobant le plus souvent sous les formes assouplies du style, se diversifiant en mille manières pour enfermer la pensée dans des lignes fortes, élégantes, harmonieuses, et ne s'étalant jamais dans la phrase avec cet orgueil ambitieux qui ne gâte pas moins les beaux talents que les beaux caractères. La Bruyère est peut-être le seul des grands écrivains du siècle de Louis XIV qui use habituellement, et comme de parti pris, de l'énumération et de l'antithèse, surtout de la première, parce que, étant moraliste, et par conséquent un peu satirique, il est nécessairement descriptif. Aussi, malgré les éminentes qualités de son style, accuse-t-il déjà une sorte de décadence. Que si l'on trouve ce mot trop dur quand il s'agit de La Bruyère, je me contenterai de dire qu'en outrant certains procédés de style, il annonce tout un côté du XVIII[e] siècle, où domine la recherche et presque l'affectation du trait spirituel et incisif.

On remarquera toutefois que la poésie légère, ou amoureuse, ou railleuse, ou simplement badine, a de tout temps admis l'énumération comme un de ses plus ingénieux moyens, ou, si l'on préfère, de ses plus aimables priviléges. On la trouve dans Anacréon et dans Catulle, dans Pulci et dans Voltaire, en Espagne et en Angleterre aussi bien qu'en France et en Italie. C'est un procédé facile sans doute, mais utile, parce qu'il est naturel et donne à la plaisanterie je ne sais quoi de libre, de dégagé et de vif, que d'autres formes ne lui donneraient pas au même degré.

Au XIXe siècle, l'énumération et l'antithèse refleurissent en même temps que la métaphore et la description, et pour les mêmes causes. Notre époque est lyrique, elle s'en fait gloire à juste titre ; j'ajoute qu'elle est oratoire. Nous chantons volontiers, et parfois même, croyant chanter, nous déclamons. Or, l'énumération et l'antithèse s'arrangent merveilleusement de cette double disposition, qui au fond peut-être n'en est qu'une. La personnalité du poète lyrique et celle de l'orateur se touchent par plus d'un point. Elles se traduisent facilement l'une et l'autre par de pompeuses énumérations et d'énergiques antithèses. La passion du premier s'évapore en strophes, celle du second en périodes ; mais tous les deux aiment également, et par une même loi naturelle, les combinaisons symétriques, les oppositions, les contrastes, comme aussi les accumulations prolongées, les répétitions de mots, de formes et de tours, toutes choses qui se présentent d'elles-mêmes au poète et à l'orateur, quand l'inspiration les emporte, et qui ne cessent d'être légitimes qu'en devenant abusives. C'est donc parce que notre littérature contemporaine tourne de tous côtés au lyrisme et à l'éloquence, souvent déclamatoire, que nous avons à signaler la résurrection de l'énumération et de l'antithèse, non plus comme éléments généraux du dessin, mais comme formes exclusives et dominantes.

En cela et en d'autres choses, hélas! nous nous rapprochons de cette période de la littérature romaine qui suit immédiatement le siècle d'Auguste. Cicéron et Tite-Live, Horace et Virgile avaient employé ces deux figures avec discrétion et bon goût; ils avaient tantôt largement, tantôt délicatement dessiné les contours de leur style ; ils n'avaient négligé aucun des ornements simples et naturels ; mais ils

n'avaient abusé d'aucun. Avec Sénèque, Pline et Tacite, avec Lucain, Perse et Juvénal, l'énumération et l'antithèse, plus encore celle-ci que l'autre, entrent de toutes parts dans le style et en pénètrent tout le mécanisme. Au lieu de se fondre harmonieusement dans le cadre de la phrase, elles se détachent, se redressent, s'enflent, prennent des reliefs vigoureux et d'âpres contours. Que l'esprit s'y joue avec finesse ou que la passion s'y remue, partout il y a des pointes et des angles, et le dessin y éclate aux yeux comme la couleur. C'est encore de la beauté; mais c'est le dernier effort de la beauté, et par conséquent une beauté déjà moindre. Cette époque aussi, à certains égards, est lyrique comme la nôtre. Toutefois elle l'est à sa manière, qui n'est pas la nôtre. Notre lyrisme moderne est élégiaque; le lyrisme de la décadence latine est satirique; mais si l'on y regardait de bien près, on trouverait, je le crois, quelque peu d'élégie dans la satire latine et beaucoup de satire dans notre élégie.

Ainsi l'exagération, quelquefois heureuse, il faut le dire, quoique toujours dangereuse, des figures de dessin est un des caractères les plus saillants de notre littérature contemporaine[1]. Il en est sorti de brillants effets, des traits hardis, des contours amples et flexibles, des phrases enfin d'une élégante ou énergique structure; mais après ces audacieuses constructions entremêlées de caprices et de fantaisies, après ces tentatives qui ont tendu tous les ressorts du style et en ont comme épuisé toutes les ressources, que reste-t-il à faire? Rien sans doute, sinon de revenir à la simplicité, au

[1] L'Espagne a subi sur ce point notre influence; elle y était au reste préparée par son génie, ses traditions et le caractère de sa langue.

naturel, au sage emploi de toutes les richesses, soit de la couleur, soit du dessin.... si toutefois cela se peut encore.

J'ai peu parlé de la répétition et de l'ellipse. Ce sont choses qui se comprennent de soi. Si l'on voulait cependant les définir par leur caractère moral, on pourrait dire que la répétition convient mieux à la pensée ou à la passion qui se déploie, et l'ellipse à la pensée ou à la passion qui se concentre, la première plus naïve, la seconde plus réfléchie, toutes deux au reste variables suivant les genres et les écrivains, comme les deux figures principales dont elles sont les indispensables auxiliaires.

Il serait certainement possible d'apprécier, au moins jusqu'à un certain point, la nature et le caractère de quelques écrivains célèbres, de toutes les époques et de toutes les nations, par la prédilection qu'ils montrent pour l'emploi de certaines formes de dessin et l'usage plus ou moins judicieux qu'ils en font. Si le son et la couleur sont en rapport avec les qualités essentielles ou accidentelles de notre être, le dessin ne l'est pas moins, puisqu'il donne aux contours de notre style le même degré de précision et d'harmonie que les idées ont dans notre esprit.

Il doit exister aussi une relation, mais inappréciable, entre nos facultés, nos sentiments, nos goûts, et les nombres appliqués à ces figures de dessin. Ainsi, dans l'énumération et la symétrie antithétique des parties, les uns procèdent par deux, d'autres par trois, d'autres par quatre; et quelque attention qu'on mette à éviter la monotonie qui résulte du retour fréquent des mêmes nombres, l'habitude ou le penchant l'emporte, et l'on revient presque fatalement à ces combinaisons particulières où le choix raisonné n'entre évidemment que pour une assez faible part. Le fait

existe et je me contente de l'indiquer, quelle qu'en soit d'ailleurs la cause, n'ayant pas la prétention de trouver des formules rigoureuses pour des choses qu'on peut seulement pressentir.

De tout ce qui vient d'être dit, il suit que l'énumération et l'antithèse sont en germe au fond de tout style, ici tellement enveloppées qu'elles sont invisibles ou à peine visibles, là au contraire grossies, amplifiées, surabondantes, éclatantes, et presque brutales, ailleurs enfin, ou habilement dissimulées dans le tissu de la phrase, ou harmonieusement fondues dans une merveilleuse variété de lignes.

Mais le dessin ne s'applique pas seulement à chaque phrase ou à chaque groupe de phrases; il embrasse encore le plan général d'une œuvre, comme l'architecture embrasse dans ses lignes d'ensemble toutes les lignes de détail qui concourent à former l'édifice. On pourrait donc trouver quelque chose d'analogue à l'énumération et à l'antithèse dans la disposition, soit simplement successive, soit parallèlement symétrique, des différentes parties de l'œuvre. Et qu'on ne s'y méprenne pas, cela touche au style, le plan d'une composition quelconque et le dessin particulier de ses plus minutieux détails n'étant, comme le style lui-même, que le développement extérieur de la personnalité de l'auteur, quel qu'il soit, ou écrivain, ou artiste. Il importe donc beaucoup, pour que les lignes du style soient pures et correctes, que les lignes générales de la composition soient exactes et précises. La largeur de la composition appelle la largeur du style, et je croirai difficilement à une harmonie supérieure dans le dessin de la phrase, toutes les fois que le plan de l'ensemble sera faux, confus, exagéré ou mesquin.

CHAPITRE VI.

—

Des figures qui se rapportent au mouvement.

Parmi les figures qui se rapportent au mouvement, ou aux passions, on peut distinguer deux classes.

Les unes, comme l'*interrogation,* l'*apostrophe,* l'*exclamation,* l'*imprécation,* etc., donnent à la phrase une inflexion particulière qui se retrouve la même à peu près dans tous les cas. Ce sont des attitudes, ou plutôt des gestes, qui modifient dans un certain sens les lignes générales de la phrase, sans les altérer ou les changer, des mouvements qui se combinent naturellement, sous l'action des émotions intérieures, avec la couleur et le dessin du style, comme nos mouvements se combinent avec la couleur et le dessin de nos corps. Ces sortes de figures sont faciles à reconnaître et à définir, car elles ne sont que l'expression de nos mou-

vements les plus naturels, les plus simples, les plus ordinaires, et elles sont représentées dans toutes les langues par un certain nombre de termes spéciaux. Elles varient seulement d'énergie et de force suivant le degré de l'affection qui les produit. Il est donc inutile que j'insiste; je n'aurais rien à en dire qui en valût la peine. Je n'ai pas davantage à m'occuper de la *prétermission,* de la *correction* et des autres figures du même genre, qui sont, à proprement parler, des formes de raisonnement bien plutôt que des figures de style.

Les autres figures qui se rapportent au mouvement, l'*Hypotypose*, la *Prosopopée*, l'*Hyperbole*, l'*Ironie*, sont d'un caractère tout différent. Celles-ci n'ont ni termes appropriés ni formules particulières. Elles se cachent dans le style et l'animent intérieurement. Elles coulent du fond même de l'âme, remuée par la passion, et communiquent à la parole ou la douce chaleur de l'amour ou les sombres ardeurs de la haine. Leurs mouvements variés se prêtent également à l'expression de la pitié et de la colère, de la douleur et de la joie. Tandis que les figures de la première classe se lient plutôt au dessin, celles de la seconde classe sont dans un rapport plus direct et plus frappant avec la couleur, surtout l'hypotypose, la prosopopée et l'hyberbole, l'ironie ayant un caractère propre qui la distingue des trois autres.

L'*Hypotypose* n'est qu'une description animée par la passion ou le sentiment. Elle ne se contente pas de peindre les objets, de les faire saillir aux yeux avec toutes leurs couleurs et leurs lignes; elle y ajoute ce que le sentiment seul peut y mettre, la vie. Elle est donc avant tout personnelle, puisqu'elle résulte du sentiment intérieur de l'écrivain ou

de l'orateur. En ce sens on pourrait dire qu'il s'est fait dans notre temps beaucoup d'hypotyposes, non seulement dans les genres où les anciens ont admis cette figure comme l'un des éléments du style, mais dans ce genre descriptif qui ne semblait pas devoir la comporter. Ce que j'ai dit plus haut du caractère de la description au XIXe siècle me dispense d'appuyer sur ce point. L'hypotypose au reste n'appartient spécialement à aucun genre, bien qu'elle convienne mieux à certains genres. Partout où l'écrivain, ému de haine ou d'amour, peint ce qu'il sent relativement aux hommes et aux choses, partout où le poète, s'identifiant avec ses personnages, fait parler leurs sentiments et leurs passions, l'hypotypose trouve sa place naturelle et son emploi légitime. Pour me borner à un exemple, le récit tant cité et tant critiqué de Théramène, dans *la Phèdre* de Racine, est une hypotypose. Ainsi envisagé, il est bien plus dramatique qu'on ne le suppose généralement, et l'on s'en aperçoit au théâtre quand l'acteur sait en tirer tout ce qu'il contient, ou, si l'on aime mieux, en dissimuler les défauts par un débit intelligent, c'est à dire naturel et passionné.

La *Prosopopée*, comme l'hypotypose, dérive de l'imagination et y retourne. Dans la douleur ou dans la joie nous sommes portés à évoquer l'image des êtres qui sont loin de nous ou qui ne sont plus, à nous mettre en relation de sentiments avec les animaux, les arbres, les rochers, les fleuves, les montagnes, avec le vent qui souffle, avec le ruisseau qui coule, avec le nuage qui passe; nous faisons assister, non pas seulement les absents et les morts, mais la nature tout entière au spectacle de nos agitations, de nos souffrances, de nos désespoirs, comme aussi des sensations

d'un autre ordre que nous éprouvons, pourvu qu'elles soient vives et profondes. A tous ces êtres insensibles et muets nous prêtons nos émotions et nos paroles, repaissant notre âme troublée de ces fantômes que l'imagination fait éclore à nos yeux, et auxquelles la passion, qui les excite et les provoque, imprime le mouvement, la chaleur et presque la réalité de la vie. Cette figure est rare dans le style, et elle doit l'être. Elle aboutit bien vite à la déclamation et à l'emphase. Si la sobriété et la réserve sont nécessaires quelque part, c'est dans l'emploi de ces figures violentes, qui manquent inévitablement leur effet, pour peu qu'elles soient fréquentes ou mal mesurées. La première condition d'ailleurs pour que la prosopopée ne soit ni raide, ni disproportionnée, ni froide, c'est qu'elle soit spontanée. Telle fut, au dire de Rousseau, la prosopopée de Fabricius dans le fameux *Discours sur les Sciences et les Arts*, et rien ne nous empêche de le croire, car il éprouvait alors la plus puissante de toutes les exaltations, celles du génie qui se révèle tout à coup après s'être long-temps ignoré lui-même; telle semble être aussi cette sublime apostrophe de Byron à l'Océan, à la fin de son *Child-Harold*, véritable prosopopée où le poète donne un corps à ses sombres pensées, à ses farouches instincts, à ses aspirations sans but, et embrasse l'infini dans une seule et gigantesque image !

L'*Hyperbole* exagère en bien ou en mal ; elle agrandit ou rapetisse les sentiments et les idées, les hommes et les choses. Comme les deux figures dont je viens de parler, elle a surtout l'imagination pour mobile et pour instrument. Aussi est-elle féconde en descriptions et en images de tous les genres. Elle s'unit facilement à toutes les figures de con-

leur, sa fonction propre étant de frapper vivement nos sens pour arriver plus sûrement à notre esprit. Elle atteint son but lorsque, en frappant fort, elle frappe juste. C'est chose peu commune, et qui semble le privilége des grands poètes et des grands orateurs, de rester vrai dans l'exagération et d'appliquer heureusement cette puissante faculté de grossir ou de diminuer les objets sans les dénaturer. L'hyperbole triomphe dans l'invective oratoire comme dans la satire. Elle appartient sans doute à toutes nos affections, dès qu'elles prennent une certaine vivacité et une certaine force, mais elle est l'arme particulière du dénigrement et de la verve satirique. La mordante hyperbole de Juvénal, comme l'appelle Boileau, est d'une richesse et d'une fécondité sans pareilles.

La statue de Séjan, la seconde tête de l'univers, est-elle renversée aux applaudissements de la multitude? Le poète se hâte d'en faire des pots, des bassins, des poêles, des cuvettes, de la vouer aux usages les plus vulgaires et même les plus ignobles, éloquent et vigoureux contraste qui force à réfléchir. Annibal n'est pour lui qu'un général borgne monté sur une bête de Gétulie. C'était bien la peine en effet de franchir les Pyrénées et les Alpes, de parcourir en vainqueur l'Espagne, la Gaule et l'Italie, d'être le plus illustre capitaine de son temps, de faire trembler Rome jusque dans Rome, pour fournir plus tard à un poète satirique un tableau de ce genre et à des adolescents le sujet d'une amplification de rhétorique ! Je me contente d'indiquer ces passages qui sont dans toutes les mémoires. Au reste, qu'il s'agisse de rapetisser ou d'amplifier ce qu'il veut flétrir, le poète trouve sous sa plume une image saisissante pour toutes ses railleries, un trait vigoureux et brûlant pour toutes ses colères, et déploie partout, sans jamais se lasser

ou s'épuiser, des trésors de force imaginative et d'énergie pittoresque.

Il faut y prendre garde cependant, l'hyperbole la plus belle est toujours voisine d'un défaut. C'est en définitive une disposition maladive qui produit l'exagération dans un sens ou dans l'autre. Elle semble donc appartenir plus spécialement, comme la métaphore et l'antithèse, en tant du moins qu'on en abuse, à certaines époques déjà malades où l'âme, attristée par de sombres spectacles et en butte à des souffrances inconnues aux époques saines de l'histoire, ne reçoit plus de tout ce qui l'entoure que des impressions chagrines, exagérées, excessives, démesurément grossies par je ne sais quelle fatale puissance toujours prête à les transformer dans le style en redoutables hyperboles. Aussi ces beautés, qui au premier abord nous ont vivement frappés, perdent-elles souvent à la réflexion une partie de leur valeur et de leur charme. Le doute nous vient peu à peu, et nous nous demandons enfin si c'est bien la véritable beauté ou si ce n'en est que l'ombre.

L'*Ironie* est de toutes les figures de mouvement celle dont la compréhension est la plus vaste. Pour mieux dire, son empire est universel. Elle règne dans le triple domaine de l'imagination, de la pensée et du sentiment. Elle est l'arme de la passion qui se venge, elle est l'instrument de l'esprit qui se joue; elle proteste avec la raison contre tous les entraînements et tous les excès de l'imagination, et c'est à l'imagination, c'est à dire aux figures qui en dépendent, qu'elle emprunte ses moyens les plus actifs et les plus sûrs. Elle n'est souvent qu'une métaphore, ou une comparaison, ou une allégorie, ou une description. Ce n'est pas ce qu'elle

montre qu'il faut voir, c'est ce qu'elle dérobe. Elle cache du poison dans les plus doux parfums et un ver dans les plus beaux fruits. Tantôt mordante et amère, elle est la dernière expression de l'indignation, de la colère ou du désespoir; tantôt ferme, pénétrante et acérée, elle est la lumière même de l'intelligence qui perce de mystérieuses ténèbres; tantôt légère, délicate et fine, elle est l'enveloppe gracieuse de la gaîté, et parfois même le vêtement pudique du sentiment qui se voile. Elle sert également à Socrate pour découvrir la vérité et démasquer l'erreur; à Juvénal, pour flageller les turpitudes et les vices de son temps; à Dante, pour exprimer l'amertume de ses déceptions politiques ou de ses patriotiques douleurs; à l'Arioste, pour courir légèrement à travers les innombrables détours de sa fantastique épopée; à Pascal, pour défendre les lois éternelles de la conscience compromises par de dangereuses subtilités; à Voltaire, pour écraser tous les abus, battre en brèche tous les dogmes et satisfaire ses rancunes personnelles. De forme particulière, elle n'en a pas; elle revêt toutes les formes, tant elle a de flexibilité et de souplesse. Ici elle n'a qu'un mot; là elle n'a qu'une phrase; ailleurs elle remplit tout un livre. Elle semble être au fond même du génie de certaines nations, de celles entre toutes dont la littérature a brillé dans l'histoire du monde par la fécondité des idées et l'exquise perfection du style. L'ironie est grecque, elle est romaine, elle est italienne, elle est française; elle est grecque et française par excellence, s'alliant, à Paris comme dans Athènes, à la politesse des manières et à la vigueur pénétrante d'une raison aiguisée. Suivez-la de siècle en siècle sur cette terre de France, qui la produit comme un fruit naturel, et vous la verrez toujours venir en aide à la liberté,

quand l'autorité est oppressive, et protester contre la liberté même, dès qu'elle menace de dégénérer en licence. Elle est dangereuse sans doute, parce qu'elle est négative ; mais n'essayez pas de la déraciner, car vous arracheriez avec elle les racines de l'esprit français.

Telles sont les principales figures, soit de couleur, soit de dessin, soit de mouvement, les seules, je crois, dont l'art doive réellement tenir compte. Les autres peuvent intéresser une érudition curieuse ; mais elles ne sont d'aucune valeur au point de vue du style. Il est une chose pourtant qu'il ne faut pas oublier, c'est que toutes ces figures, à quelque catégorie qu'elles appartiennent, agissent le plus souvent de concert, s'aident, se soutiennent, se fondent les unes dans les autres, et répondent ainsi à l'unité fondamentale de notre nature.

CHAPITRE VII.

Du ton.

J'ai examiné dans les chapitres précédents les principes constitutifs du style : le *son*, qui en est la matière et comme le corps ; la *couleur*, le *dessin*, le *mouvement*, qui en sont les formes extérieures, l'enveloppe, pour ainsi dire plastique, et la physionomie vivante. Il me reste à en définir un dernier principe, non moins essentiel, mais plus idéal, et qui résulte en partie de l'harmonieux accord de tous les autres : le *ton*.

Le ton en effet n'a rien en soi de matériel, bien qu'il s'applique à certains éléments matériels. Il dépend du sentiment propre de l'écrivain et du degré d'élévation où se trouvent portées toutes ses facultés au moment de la composition. Il varie aussi suivant les genres, même, à quelques égards,

suivant les époques ou le génie des nations. Il monte ou descend, il s'élève ou s'abaisse, dans un même genre et dans un même homme, au souffle mobile de l'inspiration. Et cependant il n'est pas incapable de discipline ; on le dirige, on le modère ; la raison et l'art interviennent pour le modifier dans un sens ou dans l'autre, et plus souvent encore pour le maintenir dans une juste et nécessaire égalité. De cette égalité, non absolue, mais relative, dans le ton résulte l'unité de style dans un même ouvrage, une des grandes règles empruntées par l'art à la nature, et qu'on retrouve dans l'architecture, la peinture, la sculpture et la musique, aussi bien que dans la littérature. La France n'y a guère manqué dans ses beaux siècles, et, sans exclure la variété, a toujours fait un même principe de l'unité de composition et de l'unité de style.

« L'uniformité de style, dit La Fontaine dans sa préface de *Psyché,* est la règle la plus étroite que nous ayons. »

C'est le plus indépendant et le plus insoucieux des poètes du siècle de Louis XIV qui proclame cette loi : elle était donc tenue pour vraie et obligatoire. J'expliquerai bientôt comment il faut l'entendre.

Les anciens, qui ont tout compris ou deviné de ce qui touche à la beauté de la forme, ont les premiers établi cette règle quand ils ont adopté leur fameuse division du style en trois genres : le *simple,* le *tempéré,* le *sublime.* Cicéron a écrit sur ce sujet de magnifiques pages où tout le génie du grand artiste se révèle. Il a parfaitement vu qu'il y a une échelle de tons que l'écrivain peut monter ou descendre, mais qui doit se ramener à trois termes, deux extrêmes et un moyen. Là toutefois s'arrête, à ce qu'il me

semble, la justesse de sa définition. Il est dans le vrai quand il établit la différence des styles, d'où l'on peut conclure logiquement l'unité du style suivant les genres et suivant les sujets ; il est encore dans le vrai quand il réduit ces styles à trois principaux, dont, son point de départ une fois admis, il décrit admirablement certains caractères extérieurs, sans en expliquer assez profondément, je le crois, les caractères intrinsèques. L'erreur des anciens, et de Cicéron en particulier, s'il m'est permis de me servir d'une telle expression en parlant d'un tel maître, c'est d'avoir employé ces trois mots : simple, tempéré, sublime, pour caractériser les trois genres : erreur quant à l'ordre dans lequel ces termes sont disposés ; erreur aussi quant à ces termes eux-mêmes, qui ne répondent pas suffisamment aux choses. En général, les anciens rhéteurs ont regardé le dehors plus que le dedans, et, comme les naturalistes d'autrefois, ont fondé leur classification sur des analogies superficielles. Au lieu de partir de l'idée de *forme* et de *couleur,* par où le style touche aux arts plastiques, il fallait partir de l'idée de *ton,* par où le style touche à la musique. Au lieu de faire dépendre uniquement le caractère des trois genres de l'emploi plus ou moins étendu des figures ou de l'emploi spécial de certaines figures, il fallait interroger l'âme elle-même et lui demander le secret de ses rapports avec tous les degrés de l'harmonie musicale.

On distingue dans la musique un ton *majeur* et un ton *mineur,* auxquels il faut joindre un ton *naturel,* qui est le point central, le terme moyen et comme la base des deux autres. Du ton naturel en effet part la double série des tons majeurs et des tons mineurs. Les tons majeurs et les tons mineurs sont donc multiples, et comprennent une infinité

de nuances, tandis que le ton naturel, considéré en soi d'une manière absolue, n'en comporte pas [1].

Il me paraît y avoir dans le style, comme dans la musique, un ton naturel, un ton majeur et un ton mineur.

Qu'on veuille bien me passer l'emploi de ces termes que j'emprunte à un autre art pour les appliquer à l'art d'écrire ; je n'en saurais trouver de plus clairs ni de plus exacts ; et cela ne doit pas surprendre, la musique et le style s'appuyant sur un élément commun, le *son*, lequel suppose certains rapports de nature et d'inspiration entre le compositeur et l'écrivain, surtout si l'écrivain est orateur ou poète.

Le ton naturel joue en littérature le même rôle qu'en musique ; il est placé entre les deux autres, auxquels il sert de lien, et pour ainsi dire de terrain neutre. C'est le ton qui correspondrait le mieux à ce qu'on a nommé le style simple. Seulement il est remis ici à sa véritable place, à égale distance des deux extrémités dont il est séparé par une double échelle de tons intermédiaires. Le ton naturel est donc le ton fondamental, celui dont tous les autres ne sont que des modifications ou des altérations successives. Il représente le calme de l'esprit ; il ne convient ni aux ardeurs de la passion, ni aux entraînements de l'imagination, ni même aux grands efforts de l'intelligence. La sérénité est son caractère habituel. On pourrait dire que ce ton moyen

[1] Voyez le *Dictionnaire de musique*, par J.-J. Rousseau, au mot *Naturel*. « La signification la plus commune de ce mot, dit-il, s'applique aux tons ou modes dont les sons se tirent de la gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un mode *naturel* est celui où l'on n'emploie ni dièze ni bémol. Dans le sens exact il n'y aurait qu'un seul ton *naturel*, qui serait celui d'*ut* ou de C tierce majeure. »

est en général celui des littératures classiques, surtout si l'on considère la prose plus que la poésie, et assurément on ne peut le refuser à la littérature française, car il semble être l'un de ses attributs les plus caractéristiques.

Je ne doute pas que tous ceux qui ont réfléchi sur le style n'y reconnaissent comme moi des tons majeurs et des tons mineurs, et n'expliquent par cette assimilation du style à la musique une foule de choses dont il serait impossible autrement de se rendre compte. On doit remarquer cependant, pour rester dans le vrai, que les tons majeurs et mineurs occupent dans la musique une bien plus grande place que dans le style. Le style est surtout l'expression de la pensée. Or, la pensée, envisagée dans son essence, n'a aucun rapport nécessaire avec ce que nous nommons le ton, soit majeur, soit mineur; ce sont nos sensations et nos sentiments qui, en s'y joignant, la modifient dans l'un ou l'autre sens. La musique au contraire est avant tout l'expression de la sensation et du sentiment, et fait ainsi son principal, ou plutôt son unique objet, de ce qui n'entre que pour une part dans le style. On ne peut donc trouver qu'atténués et à demi voilés dans l'un ces caractères distinctifs qui se montrent dans l'autre avec toute la force et toute l'évidence de la nécessité. Ils y sont cependant; et s'il ne faut demander qu'à la musique les tons majeurs dans tout leur éclat, les tons mineurs dans toute leur mélancolie, il faut reconnaître aussi qu'il existe des caractères analogues dans le style, quels que soient d'ailleurs les termes dont on veuille se servir pour les expliquer.

Il y a des genres qui réclament le ton mineur, l'élégie, par exemple, en tant qu'elle exprime des sentiments tristes ou mélancoliques; il y en a d'autres qui réclament le ton

majeur, l'ode, le dithyrambe, l'hymne, en tant qu'ils sont destinés à célébrer de grands événements, à chanter les victoires des héros ou les louanges des dieux. Tout le côté plaintif et rêveur de notre nature se traduit par le ton mineur, comme son côté vif, énergique et brillant, par le ton majeur. La *Méditation* de M. de Lamartine qui a pour titre *le Désespoir* est évidemment écrite en mineur ; l'*Harmonie* qui a pour titre *les Révolutions,* évidemment en majeur. On découvrira sans peine le ton mineur dans *René* et le ton majeur dans *les Martyrs*[1]. Quant au ton naturel, pour le caractériser d'un mot, je dirai : toute la prose de Voltaire.

Poursuivez ces rapprochements chez tous les poètes et tous les prosateurs, vous arriverez à des résultats semblables, souvent moins frappants, mais toujours visibles. Vous reconnaîtrez le ton mineur dans la *Descente d'Orphée aux Enfers,* au IV[e] livre des *Géorgiques,* cet épisode que

[1] Si l'on veut d'autres exemples, on peut lire, pour le ton mineur : *Pensée des morts*, dans les *Harmonies*, de M. Lamartine ; *Fantômes*, dans les *Orientales*, de M. V. Hugo ; *la Nuit de décembre*, dans les poésies de M. Alfred de Musset ; pour le ton majeur : l'*Improvisation* de Corinne au Capitole, dans madame de Staël ; les pièces que M. Lamartine a réunies sous le titre de *Jévoha*, dans ses *Harmonies ;* les odes que M. Hugo a consacrées dans ses divers recueils à la mémoire de Napoléon.—Si je prends surtout mes exemples dans les écrivains du dix-neuvième siècle, c'est que, d'une part, nous avons avec eux une communauté de sentiments et d'idées qui nous dispose à les mieux comprendre, et que, d'autre part, les différences entre ce que j'appelle le style majeur et le style mineur sont plus marquées de notre temps qu'elles ne l'ont jamais été à aucune autre époque. Je m'abstiens également de citer des écrivains étrangers, afin que le lecteur puisse avoir toujours sous la main ses preuves et ses points de comparaison.

pour ma part je n'ai jamais pu lire sans un profond attendrissement, et le ton majeur dans toutes les odes héroïques d'Horace ; vous remarquerez de plus la disposition particulière de ces deux poètes à passer, du ton naturel qui leur est ordinaire, le premier au ton mineur, le second au ton majeur. Presque tous les écrivains d'ailleurs sont disposés naturellement à écrire dans un ton plutôt que dans l'autre. Bossuet, même dans ses *Oraisons funèbres,* toutes pleines de l'image de la mort, quitte rarement le ton majeur ; Chateaubriand, que la même image semble obséder sans relâche, se complaît dans les plus mélancoliques accents du ton mineur ; la tristesse du premier, qui parle au nom de Dieu, est haute, majestueuse et forte ; la tristesse du second, qui ne parle qu'en son nom, résonne, amère et plaintive, dans le vide d'un cœur solitaire, comme dit *René,* ou, pour être plus juste, dans le vide d'une âme désenchantée.

Bien qu'il ne soit peut-être pas nécessaire, après les indications que j'ai données, de recourir à des citations, je vais cependant, pour plus de clarté, transcrire ici trois courts passages extraits, le premier du *Discours sur l'Histoire universelle,* le second de *René,* le troisième de l'*Emile.*

Exemple de ton majeur :

« Dieu tient du plus haut des cieux les rênes de tous les royaumes; il a tous les cœurs dans sa main : tantôt il retient les passions, tantôt il leur lâche la bride, et par là il remue tout le genre humain. Veut-il faire des conquérants? il fait marcher l'épouvante devant eux, et il inspire à eux et à leurs soldats une hardiesse invincible. Veut-il faire des législateurs? il leur envoie son esprit de sagesse et de prévoyance ; il leur fait prévenir les maux qui menacent les Etats, et poser les fondements de la tranquillité publique. Il connaît la sagesse humaine toujours courte par quelque endroit : il l'éclaire, il étend ses vues; et puis il l'abandonne

à ses ignorances, il l'aveugle, il la précipite, il la confond par elle-même : elle s'enveloppe, elle s'embarrasse dans ses propres subtilités, et ses précautions lui sont un piége.

Ce passage n'a pas besoin, je crois, de commentaire. C'est le ton majeur dans toute sa plénitude, dans toute sa majesté, dans toute sa puissance, dans tout son éclat.

Exemple de ton mineur :

« L'automne me surprit au milieu de ces incertitudes : j'entrai avec ravissement dans les mois des tempêtes. Tantôt j'aurais voulu être un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes ; tantôt j'enviais jusqu'au sort du pâtre que je voyais réchauffer ses mains à l'humble feu de broussailles qu'il avait allumé au coin d'un bois. J'écoutais ses chants mélancoliques, qui me rappelaient que dans tout pays le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs. »

Chateaubriand ne semble-t-il pas donner ici tout à la fois l'exemple et la théorie de son style ? N'érige-t-il pas en principe général, peut-être à son insu, ses propres habitudes et ses propres tendances ? Je ne sais s'il manque des cordes à sa lyre ; je sais du moins qu'il aime à faire retentir certaines cordes de préférence à toutes les autres, et qu'il se mêle à tous ses accents quelque chose d'étrangement plaintif et douloureux.

Exemple de ton naturel :

« Je juge de l'ordre du monde, quoique j'en ignore la fin, parce que pour juger de cet ordre il me suffit de comparer les parties entre elles, d'étudier leur concours, leurs rapports, d'en remarquer le concert. J'ignore pourquoi l'univers existe ; mais je ne laisse pas de voir comment il est modifié ; je ne laisse pas d'apercevoir

l'intime correspondance par laquelle les êtres qui le composent se prêtent un secours mutuel. Je suis comme un homme qui verrait pour la première fois une montre ouverte, et qui ne laisserait pas d'en admirer l'ouvrage, quoiqu'il ne connût pas l'usage de la machine et qu'il n'eût point vu le cadran. Je ne sais, dirait-il, à quoi le tout est bon ; mais je vois que chaque pièce est faite pour les autres ; j'admire l'ouvrier dans le détail de son ouvrage, et je suis bien sûr que tous ces rouages ne marchent ainsi de concert que pour une fin commune qu'il m'est impossible d'apercevoir. »

Rousseau nous parle ici de l'ordre admirable du monde sans s'écarter un instant du ton naturel, sans monter, comme Bossuet n'y manquerait pas, aux sonores accents du ton majeur, sans se laisser aller, comme Chateaubriand le ferait sans doute, aux mélancoliques harmonies du ton mineur.

Dante avait pressenti ces rapports entre les tons dans la musique et les tons dans le style. Lui, le génie initiateur de la poésie nouvelle, il était entré dans cette question, dès les premières années du XIVe siècle, plus loin, plus profondément que les plus beaux esprits de l'antiquité. Dans son livre sur l'*Eloquence vulgaire*, composé peu de temps avant sa mort, avec toute l'expérience et toute l'autorité d'un poète qui vient de créer, pour ainsi dire, une langue et une littérature, et, ce qui est plus noble et plus rare, d'ouvrir une grande ère historique, il distingue trois styles, le tragique, le comique et l'élégiaque. « Il entend, dit-il, par la tragédie le style sublime, par la comédie celui qui est au-dessous, et par l'élégie le style plaintif, qui convient aux malheureux. Il est clair, d'après ces définitions, continue Ginguené, à qui j'emprunte cette explication, qu'il a donné à son poème le titre de comédie, parce qu'il croyait en avoir écrit la plus grande partie dans ce style moyen

qui est au-dessous du sublime et au-dessus de l'élégiaque [1]. » Il serait difficile de ne pas reconnaître ici les trois tons, naturel, majeur et mineur. Dante est en pareille matière la plus grande des autorités. Plus qu'aucun autre il a l'esprit de divination qu'ont tous les vrais initiateurs; plus qu'aucun autre il a l'inspiration propre au génie chrétien, la puisant à sa source dans le moyen-âge où il plonge; plus qu'aucun autre enfin il a le droit de parler du style, puisqu'il a fait sortir le sien, par un effort de son génie, du milieu d'une langue encore inculte et à demi barbare.

Les observations que je viens d'appliquer aux individus et aux genres, on en peut faire l'application aux nations et et aux époques. Le ton majeur plaît aux nations du Midi; le ton mineur à celles du Nord.

« Dans les climats doux, a dit J.-J. Rousseau, dans les terrains fertiles, il fallut toute la vivacité des passions agréables pour commencer à faire parler les habitants : les premières langues, *filles du plaisir et non du besoin*, portèrent longtemps l'enseigne de leur père; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentiments qui les avaient fait naître, lorsque de nouveaux besoins, introduits parmi les hommes, forcèrent chacun de ne songer qu'à lui-même et de retirer son cœur au-dedans de lui [2].

» Dans les climats méridionaux, ajoute-t-il un peu plus loin, où la nature est prodigue, les besoins naissent des passions; dans les pays froids, où elle est avare, les passions naissent des besoins, et les langues, *tristes filles de la nécessité*, se sentent de leur dure origine [3]. »

[1] Voici au reste le texte do Dante :

« Per Tragœdiam, superiorem stylum induimus, per Comœdiam inferiorem, per Elegiam, stylum intelligimus miserorum. »
(*De vulgari Eloquentia*, lib. II, c. 4.)

[2] *Essai sur l'origine des langues*, ch. IX.

[3] *Ibid.*, ch. X.

Ce n'est pas en effet du Midi, c'est du Nord que nous est venue cette mélancolie qui, aidée par les événements et les circonstances, tend, depuis près d'un siècle, à envahir les littératures modernes, et se personnifie surtout dans *Hamlet* et *Werther.*

Si je ne craignais de paraître trop absolu et trop affirmatif en un sujet si délicat, je dirais que dans les époques saines, quand l'écrivain quitte le ton naturel, c'est presque toujours pour passer au ton majeur, et que dans les époques troublées c'est plutôt le contraire qui a lieu. Notre époque est dans ce cas. Elle aime à pleurer et à chanter ses larmes, soit dans le rhythme poétique, soit dans le rhythme musical, marque distinctive d'une société vieillie qui ne saurait goûter de joies sans amertume, et semble, d'un autre côté, chercher jusque dans ses tristesses je ne sais quelle âcre et singulière volupté. La musique, à de telles époques, doit s'emparer peu à peu des âmes, fatiguées des sains labeurs de la pensée, et contraindre la poésie même à lui emprunter, pour garder un reste d'empire, ses modulations les plus mélancoliques, mais aussi les plus énervantes et les plus molles.

Jusqu'au XIX[e] siècle, nos écrivains, prosateurs ou poètes, fidèles, autant d'instinct que de volonté, à la tradition classique, avaient pris pour base le ton naturel. Fortement posés sur ce terrain solide, ils maniaient la langue en maîtres, et leur style se prêtait admirablement à toutes les nuances de ton qui dérivaient de leur personnalité. Ils savaient en changer suivant les genres, suivant les ouvrages, le baisser ou l'élever d'un degré quand leur sujet ou les circonstances l'exigeaient. Corneille constate, dans son examen de *Polyeucte,* que le style de cette tragédie n'est pas

si fort ni si majestueux que celui de *Cinna* et de *Pompée*, mais qu'il a quelque chose de plus touchant. Il donne en ce peu de mots le secret de son génie et du génie de son siècle. On proportionnait le ton aux personnes et aux choses, sans s'écarter pour cela du ton moyen, qui seul permet de tout dire convenablement. Le plus grand reproche qu'il y ait à faire peut-être à Racine, c'est d'avoir manqué souvent à cette loi, en donnant à ses personnages secondaires un langage trop uniformément noble, élégant et majestueux. Il s'y est cependant soumis dans le ton général de ses pièces, et s'est bien gardé d'écrire *Bérénice* dans le même ton que *Britannicus* ou *Athalie*. Le ton mineur domine évidemment dans la première, et le ton majeur dans les deux autres.

A notre époque, on est rarement dans le ton naturel. On se jette tout d'abord dans le ton majeur ou mineur, et, sans passer par les nuances intermédiaires, on va droit et comme d'un bond aux extrêmes dans l'un ou l'autre ton. Je parle surtout de la poésie, la prose ayant gardé davantage la tradition francaise. Béranger, le seul de nos poètes contemporains qui soit resté pleinement dans cette grande et illustre tradition, le doit peut-être à l'emploi habituel du ton moyen. Ce ton lui vient de nature ; il est le résultat de l'équilibre qui existe entre ses facultés ; toutefois la volonté contribue à le maintenir. Le poète prend tour à tour, aussi bien que personne, tous les tons, soit majeurs, soit mineurs, mais toujours dans une juste mesure. Il n'y arrive presque jamais sans transition, il ne s'y jette presque jamais avec cette brusquerie de prime-saut, avec cette hardiesse dithyrambique qui ne laisse plus ensuite à l'écrivain la liberté de revenir au style naturel et simple. Cela lui per-

met, non-seulement la variété des sujets, mais, chose plus rare, la variété des nuances dans l'unité de l'ensemble. On en peut dire autant de Molière, de La Fontaine, de Voltaire, et généralement de toute cette lignée d'écrivains qui reproduit plus spécialement, si l'on peut dire, les caractères propres de l'esprit français, et qui part de Villon pour aboutir à Béranger. Béranger est le dernier de nos poètes classiques. Les autres grands poètes contemporains peuvent avoir des caractères plus tranchés, plus énergiques, plus éclatants; mais ceux qui constituent le génie classique, assurément ils ne les ont pas.

L'unité de style consiste dans l'emploi dominant, pour toute la durée d'un ouvrage, du même ton, soit naturel, soit majeur, soit mineur. Quand je dis du même ton, j'entends tous les degrés de ce ton, toutes les nuances, toutes les combinaisons qu'il comporte. Autrement il y aurait monotonie, c'est à dire pesanteur et ennui. On conçoit tous les avantages du ton naturel. Il confine aux deux autres, dont il peut sans cesse envahir le domaine, sans avoir besoin pour cela de franchir de trop longs intervalles. Il est indispensable dans les œuvres de longue haleine, où il introduit une facilité, une souplesse et une variété dont il leur est impossible de se passer. Qu'un ouvrage de prose ou de poésie, limité à une médiocre étendue, soit écrit tout entier dans le ton majeur ou le ton mineur, cela se comprend; la fatigue n'aura pas le temps de venir. Mais dès que cet ouvrage embrasse un large espace, que ce soit une épopée, une tragédie, un discours ou une histoire, il faudra de toute nécessité que l'auteur se tienne le plus souvent dans ce ton simple et naturel, sans quoi il n'aurait pas la liberté de monter ou de descendre à son gré. Milton seul, parmi les grands poètes épiques,

semble faire exception à cette règle ; mais si l'on songe au caractère sacré de son sujet, à la nature particulière de son génie et aux circonstances tant intérieures qu'extérieures au milieu desquelles il composait son *Paradis perdu*, on comprendra facilement qu'il n'ait guère abandonné le ton majeur, ou, pour mieux dire, qu'il ait porté et maintenu plus haut que ses devanciers le ton moyen de son style [1].

Il faut remarquer en effet qu'il y a, outre le ton naturel, qui est le vrai ton moyen, une certaine moyenne dans le ton majeur et dans le ton mineur, qui permet encore une grande variété dans le style, sans forcer l'écrivain à sortir brusquement du ton qu'il a une fois adopté. Majeur, mineur, ce n'est là qu'un caractère général qui enveloppe tout le style, mais qui se diversifie à l'infini dans les détails. La véritable supériorité du ton naturel, c'est d'admettre successivement le ton majeur et le ton mineur et de se varier, non-seulement avec les nuances d'un même ton, mais avec les caractères combinés des différents tons. Il n'y a que les tons extrêmes qui repoussent la variété. Placé d'abord au plus haut degré, l'écrivain ne peut plus ni monter ni descendre sans danger. S'il essaie d'élever le ton, il ne parle plus, il crie; s'il veut le ramener au naturel, il ne descend pas graduellement, il tombe. Il y a toutefois de grands effets à tirer du changement subit de ton, du passage brusque du ton majeur au ton mineur, et réciproquement, ou simplement du ton naturel aux tons les plus élevés, soit en mineur, soit en majeur. La passion, dans ses retours soudains et inattendus, s'arrange aisément de ces prodigieuses

[1] Ne serait-ce pas la véritable raison de la fatigue qu'on éprouve invinciblement quand on veut lire de suite ce poème, si rempli cependant de beautés originales et profondes?

enjambées qui font franchir au style en un saut tous les degrés de l'échelle poétique ou musicale. Le génie oratoire, surtout quand il atteint, comme dans Bossuet, à sa suprême hauteur, n'est pas moins disposé à admettre ces contrastes, qui ont besoin, pour ne paraître ni excessifs ni choquants, d'être toujours naturels.

Dans l'exemple qui suit, Bossuet, en montant subitement du ton naturel au ton majeur, me semble avoir produit un effet d'autant plus puissant qu'il est moins prévu.

« Sans disputer davantage sur l'année de la naissance de Notre-Seigneur, il suffit que nous sachions qu'elle est arrivée environ l'an 4,000 du monde. Les uns la mettent un peu auparavant, les autres un peu après, et les autres précisément en cette année ; diversité qui provient autant de l'incertitude des années du monde, que de celle de la naissance de Notre-Seigneur. Quoi qu'il en soit, ce fut environ ce temps, 1,000 ans après la dédicace du temple, et l'an 754 de Rome, que Jésus-Christ, fils de Dieu dans l'éternité, fils d'Abraham et de David dans le temps, naquit d'une vierge. »

Ainsi, après une discussion de dates et de chiffres, chose toujours aride et froide, Bossuet fait passer brusquement sous nos yeux éblouis ces grandes et sublimes images de Dieu et de l'homme, de l'éternité et du temps, qu'il met encore en relief par l'opposition symétrique, comme pour rendre la différence de ton plus saisissante !

Ce mélange de tons heurtés est le procédé habituel des humoristes, qui en tirent la meilleure part de leur originalité, parfois un peu forcée, de leur sensibilité, trop souvent factice, ou tout au moins douteuse. On en a abusé de nos jours comme de tous les autres procédés du style. Il est sorti de là pourtant des beautés vraiment neuves, principalement dans les œuvres de M. Alfred de Musset, dont la fantaisie aime à passer sans transition de la grâce piquante

de la raillerie aux vagues tristesses de la mélancolie, quelquefois même aux sombres amertumes du désespoir.

Il est un genre, le genre dramatique, où ces contrastes sont de nécessité dans le style, puisqu'ils existent dans les situations et les caractères des personnages. Hors de là ils sont toujours dangereux, quoique souvent très expressifs et très beaux. Ce sont, en un mot, des exceptions qui ne peuvent en rien amoindrir l'autorité de la règle. L'unité de style, ou l'unité de ton, car ces deux termes sont équivalents, n'est donc en définitive que le résultat moyen de toutes les nuances et de tous les tons intermédiaires, qui s'unissent et se fondent pour composer l'harmonie générale du style dans l'œuvre tout entière.

Il me reste, pour terminer ces considérations sur le ton, à parler de la convenance du style au sujet que l'on traite.

Cette convenance est à l'ensemble d'un ouvrage ce qu'est la propriété à chaque terme particulier. Les mêmes qualités de l'esprit qui font trouver l'expression la plus propre font aussi trouver le ton le plus convenable. Il est permis à celui qui parle de se laisser emporter quelquefois au-delà du ton vrai ; la chaleur de la parole improvisée excuse de pareilles fautes ; mais celui qui écrit ne doit jamais se laisser tromper par ces entraînements irréfléchis, par ces élans tumultueux de l'imagination. Il y a au reste une sorte d'instinct qui retient l'écrivain distingué et l'empêche d'aller au-delà ou de rester en deça du ton que son sujet exige, et à défaut de l'instinct, qui peut s'égarer, il y a l'art, c'est à dire la raison, qui doit toujours veiller.

Il existe encore, en dehors des convenances du sujet, une sorte de ton, qu'on pourrait appeler personnel, quant à l'auteur, et général, quant au style ; car, d'une part,

il est indépendant de tout ce qui n'est pas l'auteur lui-même, et d'autre part, il domine et embrasse tous les autres éléments du style. Supposez le même sujet traité par deux écrivains avec un égal génie et un égal succès, il présentera nécessairement des différences notables, non-seulement dans la disposition des parties et le caractère des détails, mais dans le ton général du style. Il y a donc un ton essentiellement lié à la personne de l'écrivain, qui se combine dans chaque œuvre avec le ton ou les nuances de ton qu'elle réclame, et réalise ainsi une sorte d'union indéfinissable où des éléments divers se trouvent confondus sans cesser d'être distincts. Ce ton propre à l'écrivain, et qu'on retrouve toujours au fond de toutes ses œuvres, surtout si on les examine dans leur ensemble, est l'expression la plus haute de l'originalité, car il est l'expression la plus idéale de la personnalité. Le plus souvent on le reconnaît dans les productions du génie sans pouvoir s'en rendre compte, ou, si l'on essaie d'exprimer son sentiment, c'est toujours, quoi qu'on fasse, par des termes plus ou moins inexacts, plus ou moins incomplets, plus ou moins vagues. Ce serait vainement d'ailleurs qu'on chercherait à le définir ; il est ineffable comme tout ce qui touche à l'indissoluble unité de notre être.

On comprend maintenant en quoi ma théorie des tons diffère de la division des styles en trois genres, simple, tempéré, sublime. S'il fallait les rapprocher par leurs points communs, je dirais que le style simple correspond au ton naturel, le style tempéré au ton moyen, soit en majeur, soit en mineur, le style sublime aux tons extrêmes dans l'un ou dans l'autre. Mais, quelques rapprochements qu'on

puisse faire, cette classification restera toujours incomplète et fausse à certains égards, parce qu'elle ne tient compte que de ce qui se montre extérieurement dans le style, tandis que l'autre embrasse tout à la fois les caractères extérieurs et l'essence intime des choses.

CHAPITRE VIII.

—

Du style dans ses rapports avec le beau et avec le sublime.

A cette question du ton, que je viens de traiter, s'en lie intimement une autre, celle du style dans ses rapports avec le *beau* et avec le *sublime*. Du ton, qui enveloppait déjà tous les autres éléments du style, en leur donnant un caractère plus général et plus idéal, je dois passer à quelque chose de plus général et de plus idéal encore, qui embrasse le style tout entier et le pénètre dans son essence même.

Certes, je n'ai pas la prétention, après les grandes tentatives de la philosophie allemande, complétées chez nous par les éloquents travaux de MM. Cousin, Jouffroy et Lamennais, d'essayer à mon tour une théorie du beau. Mes vues ne vont pas aussi loin, et je dépasserais d'ailleurs mon droit, si je traitais accidentellement une question aussi

grave, qui demande à elle seule tout un livre. Je me bornerai donc, comme je l'ai fait jusqu'ici, à exprimer, dans les limites de mon sujet, ce qui me paraît juste ou ce que je sens être la vérité.

Le *beau*, a-t-on dit, est la splendeur du *vrai*. Cette définition a pu être modifiée, développée, agrandie, si l'on veut, par les définitions qui lui ont succédé; elle ne me semble pas du moins avoir été abolie, surtout si on l'applique au style, dont la première condition est d'être vrai, puisqu'il est l'expression de la pensée. « Il faut exprimer le vrai pour écrire naturellement, fortement, délicatement», dit La Bruyère. « Un beau style n'est tel, en effet, dit Buffon, que par le nombre infini des vérités qu'il présente. » Puis il ajoute avec sagacité et profondeur : « Toutes les beautés intellectuelles qui s'y trouvent, tous les rapports dont il est composé sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain, que celles qui peuvent faire le fond du sujet. »

On ne peut trop insister sur cette distinction établie par Buffon, car il s'en faut de beaucoup qu'elle soit claire dans un grand nombre d'esprits, même des plus cultivés. J'insiste donc.

Si *rien n'est beau que le vrai*, s'ensuit-il que le fond des idées sur lesquelles repose un ouvrage doive être absolument vrai? Non; autrement il faudrait n'admettre comme beau que ce qu'on suppose formellement révélé, surnaturel, divin; il faudrait proscrire, comme indignes d'admiration, les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, parce qu'ils représentent des divinités fausses, et anéantir du même coup tous les poètes grecs et latins, Homère et Virgile, Hésiode et Lucrèce, parce qu'évidemment leurs ouvrages sont remplis

de faussetés et de mensonges. Je ne fais pas une hypothèse gratuite; il y a des systèmes qui conduiraient là, s'ils étaient conséquents; il y a des religions qui ont été, qui sont encore iconoclastes.

Qu'est-ce donc que nous admirons dans tous ces grands artistes et tous ces grands poètes? Nous admirons la beauté, c'est à dire la vérité des images, des lignes, des mouvements qui composent leurs productions, statues ou poèmes; nous admirons la beauté, c'est à dire encore la vérité des rapports, des idées et des sentiments que révèlent extérieurement ces images, ces lignes et ces mouvements; en un mot, nous admirons leur style, qui réunit toutes ces choses. Ainsi, quand on applique au style et généralement aux arts cette définition célèbre attribuée à Platon, il faut avoir soin de mettre en dehors la vérité plus ou moins complète du système religieux, philosophique ou scientifique de l'auteur, qu'il soit artiste ou écrivain; car *toutes ces choses sont hors de l'homme,* comme dit Buffon, et dépendent du milieu qui l'entoure bien plus que de lui-même; il faut enfin ne lui demander que de reproduire dans ses œuvres la vérité qu'il a pu voir et sentir personnellement, la vérité de tous les temps et de tous les lieux, *cette lumière qui éclaire tout homme venant en ce monde,* et de la reproduire sous cette forme claire et splendide qui est proprement le beau. Il est certain que l'idéal du style, ce serait d'exprimer la vérité absolue ou divine; mais la vérité absolue étant inaccessible à l'homme, nous ne pouvons exiger de lui ce que sa nature finie ne comporte pas.

D'un autre côté, suffit-il, pour que le style soit beau, en d'autres termes, pour qu'il exprime le vrai, que l'écrivain fasse usage seulement de l'une de ces trois facultés primor-

diales : puissance, intelligence, amour, qui doivent s'appeler ici : imagination, art, inspiration? Non ; car il peut y avoir dans le style de belles couleurs ou de belles images, sans qu'il soit beau ; un beau dessin ou de belles lignes, sans qu'il soit beau ; de beaux mouvements enfin, sans qu'il soit beau. Il est nécessaire, pour qu'il soit beau, vraiment beau, qu'il réunisse ces trois éléments, non pas dans une mesure inégale, mais en équilibre et comme fondus dans un harmonieux accord. L'idée du beau véritable est donc inséparable de l'idée d'union, d'équilibre, d'harmonie. Elle est corrélative à celle du génie. Le beau est fait pour être saisi et réalisé humainement par le génie ; le génie est fait pour saisir et réaliser humainement le beau.

Or, qu'est-ce que le génie?

Le génie est l'accord de toutes les facultés actives de l'homme au plus haut point où elles puissent s'unir et se faire équilibre.

Telle est la définition que j'ai donnée du génie dans mon livre sur l'*Invention originale,* et j'ai cru ne pouvoir mieux faire que de la reproduire textuellement.

Ainsi le beau ou le vrai correspond à toutes nos facultés; il est en rapport avec notre imagination, avec notre raison, avec notre sensibilité ; mais, pour être complet, il doit s'adresser simultanément et dans une même mesure à ces facultés réunies. Le style, qui le réalise sous une de ses formes, la plus idéale ou la plus intellectuelle de toutes, est soumis aux mêmes lois. Il n'atteint son degré suprême qu'à la condition de maintenir en équilibre tous les éléments qui le composent. Aussi le beau, soit dans les arts, soit dans le style, nous calme en nous élevant. Nous ne pouvons le concevoir pleinement — aussi pleinement du moins

que notre faiblesse humaine nous le permet—sans devenir aussitôt plus grands et meilleurs. Le malheur de notre nature, c'est le désaccord qui existe entre nos facultés, cette lutte incessante entre les éléments finis de notre être et l'irrésistible élan qui nous emporte vers l'infini. Le beau, par cela seul qu'il se fait sentir à nous, nous tranquillise et nous apaise, soit en établissant momentanément entre ces éléments intérieurs, qui se contrarient et nous tourmentent, quelque chose de l'harmonieux équilibre qu'il réalise au dehors, soit en arrêtant provisoirement, et, pour ainsi dire, en trompant, dans la contemplation d'une œuvre finie, notre insatiable désir de l'idéal. C'est un degré de plus que nous franchissons entre la terre et le ciel, entre l'homme et Dieu, une sorte de lieu intermédiaire où nous nous reposons quelques instants des douleurs de cette vie bornée dans l'attente d'une existence immortelle, une halte enfin dans le vrai, entre le réel qui nous écrase et l'absolu qui nous attire.

La nature agit sur nous dans le même sens. Elle a des couleurs, elle a des lignes, elle a des mouvements dont l'harmonie nous charme et produit en nous cette sérénité qui résulte inévitablement de l'équilibre entre toutes les forces de notre être. C'est que la nature est l'enveloppe visible du vrai, comme les arts, comme le style ; c'est qu'elle manifeste, comme eux, le beau dans toutes ses conditions d'existence. Mais pour éprouver, en face de la nature, cet apaisement intérieur, cette calme et pleine satisfaction que donne à notre âme le sentiment du beau, il faut la voir sous certains aspects, par certains côtés qui seuls la rendent accessible à cette douce et sereine harmonie ; il faut qu'elle ne soit pas trop forte ou trop terrible pour s'unir à l'homme ; il faut qu'elle se soit laissé dominer par lui, qu'elle ait subi

ou puisse subir l'empreinte de sa volonté. Partout au contraire où elle nous apparaît en souveraine, dans la majestueuse liberté de sa solitude ou dans la redoutable énergie de ses grandes scènes, elle éveille en nous un sentiment profond de l'infini, qui rompt l'équilibre de nos facultés au profit de l'une d'entre elles, et produit en nous des émotions presque toujours douloureuses. Les déserts, les forêts, l'immensité de la mer et du ciel, endormis dans le calme ou bouleversés par la tempête, la nudité des plaines ensevelies sous les neiges, la sauvage grandeur des monts couronnés de glace, les éclats de la foudre, les ravages de l'incendie ou des torrents, tout ce qui nous remplit d'une admiration mêlée d'épouvante, ce n'est plus le domaine du beau, mais du sublime.

Le beau nous retient dans les limites du fini et nous y attache par de doux liens ; le sublime nous ouvre l'infini et nous y plonge un instant pour nous en retirer aussitôt, faibles, abattus, découragés, ainsi qu'il arrive après tout effort qui dépasse notre puissance. « Le temps, a dit Bossuet, est comme un grand voile étendu devant l'éternité et qui nous la couvre. » Le fini, dirons-nous à notre tour, est comme un grand voile étendu devant l'infini et qui nous le couvre. Un éclair déchire ce voile, derrière lequel se dérobe l'invisible; éblouis plutôt qu'éclairés par ces splendeurs soudaines, nous croyons, pour un moment du moins, retomber dans de plus épaisses ténèbres. On s'en souvient toutefois, et l'âme qui a éprouvé de telles secousses en demeure plus souffrante peut-être, mais en garde la trace brûlante, toujours salutaire à quiconque en a su profiter.

Voyez les écrivains qui ont vécu, si j'ose le dire, dans la familiarité du sublime, qui ne s'y sont pas jetés par des élans

subits ou passagers, mais qui s'y sont portés par une impulsion puissante, soit du cœur, soit de la pensée, sainte Thérèse et Pascal, par exemple, ces deux nobles et touchantes natures ! Ils vivent dans une aspiration perpétuelle et croissante vers l'infini ; mais l'infini est *senti* par l'une, il est *pensé* par l'autre. Aussi la première est-elle consumée par l'ardeur de son sentiment, le second, accablé et comme épouvanté par la profondeur de sa pensée. On peut dire de tous deux également que l'infini les enivre ; mais cette ivresse, remplie dans sainte Thérèse de charmantes tendresses et de divines extases, est dans Pascal presque toujours sombre et douloureuse. Elle souffre pourtant et doit souffrir comme lui, parce qu'elle veut saisir par l'amour, comme lui par l'intelligence, ce que ni l'amour ni l'intelligence de l'homme ne pourront jamais saisir. Comparez à ces âmes, dévorées de la soif de l'infini, quelques-uns de ces génies, soit anciens, soit modernes, soit artistes, soit poètes, qui ont vécu dans la recherche et la contemplation du beau, heureux d'en reproduire l'image dans leurs œuvres, vous sentirez qu'au fond, quelles que soient les agitations de la surface, leur âme est calme, sereine, harmonieuse et forte, car elle garde l'équilibre de ses facultés et ne vise pas plus haut qu'il ne lui est permis de monter.

De grands sentiments, de grandes pensées, de grandes images, s'enlaçant dans une régulière et naturelle unité, voilà le beau. Si vous jetez tout à coup sur l'une de ces trois choses, sentiment, pensée, image, une lumière telle qu'elle vous laisse un seul instant entrevoir l'infini, vous aurez le sublime. Le sublime n'admet pas l'équilibre. S'il pouvait l'admettre, ne fût-ce qu'une seconde, pendant cette seconde l'homme serait Dieu. Dieu seul réalise l'équilibre

dans l'infini; l'homme ne le réalise que dans le fini, et quand il arrive au plus haut degré possible, cela s'appelle le génie.

Le génie n'est donc pas nécessaire pour produire le sublime : mille exemples de sacrifice et de dévouement, d'enthousiasme et d'héroïsme, mille martyrs de leur devoir ou de leur foi nous en fournissent la preuve; mais dans les arts et dans les lettres, il est rare de rencontrer le sublime où ne se trouve pas le génie, c'est à dire l'équilibre des plus hautes facultés. D'un autre côté, le génie peut exister, ainsi que le beau, sans que le sublime en sorte nécessairement, bien que les grandes âmes, d'où naissent les grandes œuvres, soient toujours plus près du sublime que les âmes médiocres. Elles n'ont qu'un pas à franchir pour y atteindre; il leur suffit de dégager une de leurs facultés des liens qui la retiennent et de la laisser s'ouvrir seule au souffle d'en haut ; et comme d'ailleurs elles vivent dans une sphère supérieure, il arrive plus souvent qu'il s'accomplisse en elles quelque soudaine révélation.

Quant aux rapports du sublime au style, ils sont fort difficiles à reconnaître, au moins dans la plupart des cas. C'est le contraire de ce qui a lieu pour le beau, dont les rapports au style se déduisent logiquement avec la plus grande facilité.

Longin cite, comme exemple de sublime, le silence d'Ajax aux enfers, dans l'*Odyssée ;* nous pourrions citer, nous, la fameuse scène de somnambulisme dans *Macbeth,* si cet exemple, aussi bien que le premier, n'était tout à fait étranger au style. Le sublime réside ici dans les choses, non dans ce que les mots peuvent exprimer.

Toutefois, dans les exemples de sublime devenus célèbres, le style joue ordinairement un rôle très secondaire. Le

qu'il mourût de Corneille est sublime par le sentiment bien plus que par les mots. Changez-les sans changer le sentiment, et le sublime reste au fond, quoique moins frappant peut-être dans la forme. Pourquoi? Parce que, à vrai dire, il n'y a pas là de style. Le poète n'emploie que les mots strictement indispensables. Moins il y en a, mieux le sentiment perce à travers l'expression. Même remarque pour le mot de *Macduff*, quand il apprend que sa femme et ses enfants ont été massacrés par l'ordre de *Macbeth :* « Il n'a pas d'enfants ! [1] » Ici les termes ne font rien au sublime; on pourrait les changer. Cependant il est douteux que toute autre manière d'exprimer ce mouvement passionné eût la même valeur, parce qu'on n'en trouverait pas une assurément qui fût aussi simple. Au reste, Shakspeare est plein de ces traits-là, inépuisables chez lui comme dans la nature même d'où son génie les fait jaillir.

On a cité partout le fameux *moi* de la *Médée* de Corneille, sans faire à Sénèque, qui lui a servi de modèle, l'honneur de le citer à côté de son imitateur. Le trait du poète latin vaut pourtant, à ce que je crois, celui du poète français, et il a l'avantage d'être le premier en date. Aux paroles de la nourrice : « *Nihil superest opibus e tantis tibi,* » Médée répond : « *Medea superest.* » Le *moi* est plus bref; mais quand on songe au passé de Médée, son nom prononcé par elle-même avec cette superbe confiance fait trembler. Dans Corneille elle est plus noble peut-être; à coup sûr, elle est plus terrible dans Sénèque, et elle le paraîtrait davantage sans doute, si Sénèque, fidèle à ses habitudes de déclamation, n'avait voulu montrer, par les dé-

[1] Acte IV, scène 3.

veloppements qu'il ajoute à cette énergique parole, qu'il en comprenait bien toute la force, sinon toute la profondeur. Quoi qu'il en soit, cela prouve du moins que le même sentiment peut sembler également sublime, bien qu'exprimé de deux manières différentes.

Dans tous ces exemples, le sentiment seul est en jeu ; on en peut citer d'autres qui offrent réunies au plus haut degré la simplicité de l'expression et la grandeur de l'image.

Dans le Purgatoire, Dante, toujours guidé par Virgile, rencontre Sordello, poète comme l'un et l'autre, et Mantouan comme le dernier.

« Nous vînmes à elle : ô âme lombarde, comme tu te tenais altière et dédaigneuse ! et dans le mouvement de tes yeux, quelle dignité et quelle lenteur !

» Elle ne nous disait aucune chose, mais nous laissait venir, regardant seulement, *à la manière d'un lion qui se repose* [1] »

Je ne sache pas de plus sublime image de la fierté dans le calme, de la grandeur d'âme qui a conscience d'elle-même. Aussi n'y a-t-il que tout juste ce qu'il faut de mots pour que l'image se voie, et cela suffit pour nous émouvoir profondément. Il n'en faut pas non plus davantage pour nous entraîner à la suite du poète ou du penseur dans les espaces sans bornes. L'expression, en pareil cas, est comme un milieu transparent à travers lequel on aperçoit l'infini. On en trouverait difficilement un exemple aussi frappant

[1] Venimmo a lei : o anima Lombarda,
Come ti stavi altera e disdegnosa,
E nel muover degli occhi onesta e tarda!

Ella non ci diceva alcuna cosa,
Ma lasciavane gir, solo guardando,
A guisa di leon quando si posa. (*Purg.*, c. VI.)

que ce passage tant cité où Pascal emprunte à la géométrie une image de l'immensité.

« Tout ce que nous voyons du mondo n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'approche de l'étendue de ces espaces. Nous avons beau enfler nos conceptions, nous n'onfantons que des atomes au prix de la réalité des choses. *C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.* »

Entre nous et l'image que l'auteur nous montre il n'y a pas un seul obstacle, car il n'y a pas un mot qui ne soit nécessaire. Cette nudité toute mathématique du style nous met face à face avec l'infini.

Si le sublime consiste surtout dans les pensées, dans les sentiments, dans les images, et s'il faut demander au style de les découvrir, non de les vêtir, encore moins de les orner, on ne peut nier cependant qu'en certains cas la disposition antithétique du style ne contribue puissamment à le produire.

J'en citerai quelques exemples.

Deux poètes modernes, l'un espagnol, l'autre français, l'un du XVIe siècle, l'autre du XIXe, Herrera et M. Victor Hugo, le premier dans sa *cancion* sur la bataille de Lépante, le second dans son ode sur la mort de Napoléon II, se sont rencontrés dans un mouvement lyrique qui me semble aussi sublime chez l'un que chez l'autre.

Herrera, après avoir, au début de son chant, exprimé en termes magnifiques, en images vigoureuses, la plupart empruntées à la Bible, l'arrogance du sultan des Turcs, enflé de tant de victoires et de triomphes, lui met dans la bouche cette exclamation d'enthousiaste orgueil :

« Du Nil au fertile Euphrate et à l'Ister glacé, tout ce que le soleil contemple, tout est à moi ! [1] »

Puis, opposant l'humble et calme prière du chrétien à la sacrilége assurance de l'infidèle, il ajoute avec un admirable mouvement :

« Toi, Seigneur, qui ne souffres pas qu'il usurpe ta gloire celui qui, dans son audace, n'estime sa force quo pour accroître sa vanité et sa furcur ; vois cet orgueilleux dont la victoire souille tes autels ; ne permets pas qu'il opprime ainsi les tiens, etc. [2] »

M. Hugo commence aussi par nous faire voir Napoléon parvenu au comble de sa puissance, enivré de sa gloire qui n'a encore subi aucun échec, embrassant l'avenir dans son fils et présentant son héritier à l'univers avec l'orgueil triomphant du père et de l'empereur. Il s'écrie enfin :

— L'avenir ! l'avenir ! l'avenir est à moi !
— Non ! l'avenir n'est à personno !

lui répond le poète : contraste vraiment sublime dont chacun saisira la ressemblance avec le passage de l'ode espagnole, qu'il faut lire dans le texte pour l'apprécier à sa juste valeur. Supprimez ici l'antithèse, et presque toute la beauté de ces deux morceaux disparaît aussitôt. Nous n'avons plus qu'une réflexion banale sur la toute-puissance de Dieu comparée à l'incurable impuissance de l'homme.

[1] Del Nilo á Eufrates fértil é Istro frio,
Cuanto el sol alto mira, todo es mio !

[2] Tú, Señor, que no sufres que tu gloria
Usurpe quien su fuerza osado estima
Prevaleciendo en vanidad y en ira,
Este soberbio mira
Que tus aras afea en su victoria :
No dejes que los tuyos así oprima, etc.

Au reste, il n'est pas nécessaire, pour que l'opposition produise tout son effet, qu'elle se développe, comme on vient de le voir, dans un large et brillant tableau ; il suffit souvent qu'elle se concentre en quelques mots énergiques et brefs.

Pope, dans un beau mouvement, apostrophe ainsi l'homme, qui ose, du fond de sa misère, juger et refaire les plans de la Providence :

« Arrache de sa main la balance et la verge, rejuge sa justice, *sois le Dieu de Dieu !* [1] »

Béranger n'est ni moins concis ni moins sublime, quand il met en regard l'idée de la folie et celle de la divinité :

Qui découvrit un nouveau monde?
Un fou qu'on raillait en tous lieux.
Sur la croix que son sang inonde
Un fou qui meurt nous lègue un Dieu.

Je terminerai ces citations par un de ces traits, si fréquents dans Bossuet, où l'ampleur de la pensée, la vigueur de l'image et la force passionnée du mouvement éclatent tout à coup en un sublime contraste :

« Ramassez tout co qu'il y a de grand et d'auguste; voyez un peuplo immense réuni en une seule personne; voyez cette puissance sacrée, paternelle et absolue; voyez la raison secrète qui gouverne tout le corps de l'Etat, renfermée dans une seule tête; vous voyez l'image de Dieu, et vous avez l'idée de la majesté royale. Oui, Dieu l'a dit : vous êtes des dieux; mais, ô dieux de chair et de sang ! ô dieux de boue et de poussière ! vous mourrez comme des hommes. »

[1] Snatch from his hand the balance and the rod,
Rejudge his justice, be the God of God.
(*Essai sur l'Homme*, Ep. 1.)

Ce trait final tombe comme un éclat de foudre sur cette majesté royale si pompeusement décrite par l'orateur, et y tombe d'autant plus terrible que le tableau qui précède a étalé plus de magnificence. Mais pour arriver à de tels effets, il ne faut pas seulement avoir le génie de Bossuet, il faut encore avoir sa passion. « La passion, a dit M. Villemain, fait les poètes, les grands écrivains, les philosophes même [1].» A plus forte raison la passion fait-elle le sublime, car c'est la passion qui nous emporte au-delà des étroites limites de notre nature.

On expliquerait peut-être ainsi pourquoi dans Goethe, et en général chez les Allemands, on rencontre si peu de ces traits soudains qu'on peut appeler sublimes. Ce n'est pas la pensée ou le sentiment qui leur manque, c'est la passion. Certes, chez des hommes tels que Klopstock, Goethe et Schiller, la pensée est souvent sublime. Ils flottent comme dans un nimbe magnifique de poésie; mais ils n'accumulent pas sur un point donné toutes les puissances de l'âme. Ils ont trop de science, trop d'idées et des idées trop vagues. En un mot, ils s'enveloppent dans le voile idéal qui cache l'infini, ils ne le déchirent presque jamais. S'il y avait une exception à faire, ce serait en faveur de Schiller. Son génie assurément est moins vaste et moins profond que celui de Goethe, mais il est plus passionné, et par conséquent plus disposé aux sublimes élans du cœur ou de l'intelligence. Il y a dans ses œuvres, surtout dans ses poésies lyriques, plus d'un trait que je serais heureux de citer, si je ne craignais déjà de m'être laissé entraîner par l'admiration à des citations trop prolongées.

[1] *Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, XXV[e] leçon.

La conclusion de tout ce qui précède, c'est que le style vient parfois en aide au sublime, mais que le plus souvent le sublime se passe du style, et qu'il est d'autant plus profond et plus saisissant que le style lui est moins nécessaire ; tandis que le beau, au contraire, rayonne perpétuellement à travers le style, s'en sert comme d'un instrument indispensable, l'imprègne dans toutes ses parties et se fond avec lui dans une douce ou majestueuse harmonie.

Il est donc à peu près inutile d'étudier le sublime. On le sent ou on ne le sent pas ; mais quand on le sent, il est impossible d'échapper à sa toute-puissante influence. Il secoue votre âme et l'endolorit parfois ; mais que vous le produisiez comme écrivain ou le ressentiez seulement par l'intermédiaire de l'oreille ou des yeux, dans les deux cas vous ne pouvez ni le prévoir ni vous y soustraire, vous ne pouvez ni en découvrir la source ni en définir l'essence.

Il n'en est pas ainsi du beau. Il est accessible à toutes nos facultés et perfectible comme elles. Il faut donc l'étudier dans ses manifestations et dans ses lois, afin de développer en nous le sentiment qu'il nous fait éprouver et d'en régler les diverses applications. Aussi avons-nous reçu de la nature une sorte de sens qui se rattache au beau par des liens intimes et nous sert puissamment, soit à l'apprécier, soit à le produire. Ce sens, dont je vais parler, se nomme le *Goût*.

CHAPITRE IX.

—

Du goût.

Au propre, ce mot s'applique à celui de nos sens par lequel nous percevons les saveurs des choses. Il nous attire, par des sensations agréables, vers les substances qui peuvent servir utilement à notre nourriture ; il nous repousse, par la répugnance, des aliments qui pourraient nous être nuisibles. Il ne se borne pas toutefois à ce rôle instinctif. Il est capable d'éducation et de perfectionnement ; il acquiert de la finesse, de la délicatesse, de la susceptibilité même ; il est soumis à certaines conventions qui varient selon les climats, les nations, les époques, suivant les relations et les positions sociales, enfin suivant les individus. L'homme qui mène une vie rude et laborieuse se contente de quel-

ques mets simples, mais grossiers ; il ne comprend rien aux raffinements de la cuisine, encore moins aux recherches corruptrices de la gastronomie. L'homme de loisir au contraire, surtout aux époques où les sociétés croulent, a un penchant prononcé pour les excès de la table. Entre ces deux extrêmes il y a place pour le goût d'une nourriture saine et agréable, substantielle et légère, variée et délicate, qui laisse au corps sa vigueur, à l'esprit sa liberté, et permette à l'homme le développement de tous ses organes comme de toutes ses facultés.

Ce qui est vrai du goût, pris au propre, l'est aussi du goût, pris au figuré, et ce que je viens de dire de l'un peut s'appliquer à l'autre. Le goût, en matière d'art, est une sorte de sens intellectuel qui nous dirige dans le sentiment, dans la poursuite et l'appréciation du beau, et nous tient à une égale distance de la simplicité grossière et de la recherche prétentieuse. Le goût est inséparable du beau, car le propre du goût, c'est de distinguer, c'est de choisir, et sans la distinction et le choix le beau n'est pas réalisable. Un de ses plus heureux attributs est la grâce, qui s'unit à la beauté par d'invisibles liens et s'y enlace comme le lierre au tronc puissant des chênes. Elle la voilo, elle l'assouplit, ello lui donne ces courbes délicates, ces lignes onduleuses et flexibles qui adoucissent la sévère majesté du vrai. Souvent elle se dérobe, elle s'efface, elle semble vouloir se cacher; mais c'est alors qu'elle se fait le mieux sentir, se révélant tout à coup dans un sourire, dans un regard, dans un geste, et se réfugiant dans la pudeur quand elle ne voile pas la nudité des formes. Horace appelle les Grâces décentes, *Gratiæ decentes*, et La Fontaine déclare la grâce plus belle encore que la beauté. C'est que la grâce est la

pudeur du beau, comme le beau est la splendeur du vrai, et que nous ne pouvons guère plus avoir l'idée complète du beau sans la grâce que l'idée complète de l'arbre sans ses feuilles et du rosier sans ses fleurs.

J'ai dit que le goût est inséparable du beau ; j'ajoute, par une conséquence nécessaire, qu'il est inséparable du génie. Cela semble un paradoxe. N'est-il pas reconnu que les hommes du plus grand génie ont commis contre les lois du goût des infractions graves? qu'Homère, que Dante, que Shakspeare, que Corneille, que Bossuet lui-même?.... Je l'avoue : il y a dans les œuvres d'Homère, de Dante, de Shakspeare, de Corneille, de Bossuet, bien des fautes de goût. Il y en a plus, au dire de Longin, dans Pindare que dans Bacchylide, dans Sophocle, le grand tragique d'Athènes, que dans Ion, le médiocre tragique de Chio, dans Démosthènes enfin que dans Hypéride, et cependant Homère, Dante, Shakspeare, Corneille, Bossuet, d'une part, Pindare, Sophocle, Démosthènes, de l'autre, ont du goût. Par cela seul qu'ils sont faits pour sentir et réaliser le beau dans ce qu'il a de suprême, il faut qu'ils aient du goût. Seulement, comme chez eux les facultés sont supérieures, qu'ils ont au plus haut degré l'imagination, la raison, l'inspiration, s'il arrive que dans tel ou tel passage de leurs écrits l'une de ces facultés domine à l'exclusion des autres, sa puissance même détruit plus sensiblement l'équilibre dont se compose le génie et dont le goût n'est qu'un accessoire indispensable. L'excès peut se produire chez eux en pareil cas et n'être qu'un accident qui n'altère en rien l'harmonie fondamentale de leurs facultés. S'il en était autrement, l'homme pourrait créer des œuvres parfaites, et nous savons tous qu'il n'en est rien. C'est déjà un si rare privi-

lége d'avoir en soi ce merveilleux ensemble de forces qui se nomme le génie ! Ajoutez-y la même égalité dans les détails, et vous dépassez sur-le-champ les limites de la puissance humaine. Il faut bien que notre faiblesse native se trahisse par quelque endroit ; il faut bien que le génie s'endorme quelquefois, *quandoque bonus dormitet Homerus*, comme il est bon que le soleil se couvre de nuages. D'ailleurs ces échappées soudaines, ces atteintes momentanées aux lois de l'équilibre intellectuel ne sont pas toujours des fautes de goût ; elles se font souvent au profit du sublime.

Le sublime n'a aucun rapport de nécessité ni de convenance avec le goût. Supérieur au goût, il échappe à toute règle. Un trait sublime peut se trouver à côté d'une faute grossière, et même y être attaché et comme incrusté sans rien perdre de sa grandeur et de son effet. Ce n'est pas que le sublime et le goût soient antipathiques ; il arrive souvent au contraire que la susceptibilité délicate de l'un ne trouve rien de blessant dans les fougueux mouvements de l'autre. Pour mieux dire, cette délicatesse s'oublie momentanément, et la douce clarté du goût disparaît absorbée dans les splendides lumières du sublime. Il en est au reste du goût comme du tact, qui dirige certains hommes privilégiés dans les circonstances ordinaires de la vie, parfois même dans les circonstances les plus difficiles, mais qui cesse d'agir à certains moments où il n'y a de place et d'action que pour les plus énergiques puissances de notre être.

Je n'ai parlé que des inégalités du goût chez les hommes de génie : en cela ils sont hommes, c'est à dire faillibles. Toutefois ce n'est qu'une partie de la question. Pour être juste, on ne doit pas les séparer de l'époque où ils ont vécu, pas plus que de la nation à laquelle ils appartiennent; car il

y a le goût d'une époque et le goût d'une nation, comme le goût d'un individu. Vous ne pouvez pas faire que Dante ne soit pas du XIIIe siècle et Shakspeare du XVIe; que le premier ne soit pas italien, que le second ne soit pas anglais. Ils ont parlé aux hommes de leur temps et de leur pays la langue de leur temps et de leur pays, de même qu'ils ont porté, l'un le costume italien du moyen-âge, l'autre le costume anglais du temps d'Elisabeth. Cela empêche-t-il leur imagination de s'être traduite au dehors par sa puissance d'invention; leur intelligence, par de vastes plans d'ensemble, de neuves et profondes idées; leur inspiration, par des sentiments forts, délicats ou sublimes? Cela a-t-il empêché leur style de briller également par la richesse des couleurs, la beauté des lignes et la vivante énergie des mouvements?

Que leur a-t-il donc manqué pour posséder ce qu'on appelle vulgairement du goût?

D'avoir vécu à Athènes sous Périclès, à Rome sous Auguste, à Florence sous les Médicis, à Paris sous Louis XIV. Il leur a manqué, non pas le goût, mais une certaine délicatesse de goût, qu'on s'est habitué à regarder comme la règle suprême du beau dans les siècles les plus éclairés, dans les époques pleinement littéraires. Or, cette pureté de goût n'a régné qu'à certains moments de l'histoire des nations, et seulement chez certaines nations dont la littérature a reçu le nom de classique. Il suivrait de là, si l'on voulait être conséquent, que le vrai goût n'appartient pas aux littératures romantiques, et qu'on ne le trouve pas où n'a point prévalu à la Renaissance l'influence des lettres grecques et romaines; conclusion sévère jusqu'à l'injustice, que pour mon compte il m'est impossible d'admettre.

Il est incontestable que dans ces siècles illustres l'équilibre entre toutes les facultés inventives a été plus parfait qu'à aucune autre époque ; mais est-il sûr qu'il ait été aussi haut dans Sophocle et Euripide que dans Homère? dans Virgile et Horace que dans Lucrèce? dans l'Arioste et le Tasse que dans le vieil Alighieri? dans Racine et La Fontaine que dans Shakspeare? Homère, Lucrèce, Dante, Shakspeare ont conçu le beau, ou le vrai, et l'ont réalisé avec une puissance suprême, quoique avec un peu moins d'égalité peut-être dans les détails que Sophocle et Euripide, Virgile et Horace, l'Arioste et le Tasse, Racine et La Fontaine. C'est la faute de leur siècle, dont les instincts étaient plus forts que délicats, les mœurs plus simples qu'élégantes. Ils ont moins poli leurs ouvrages, moins châtié leur style; ils ont permis à leur inspiration personnelle une plus franche et plus entière liberté ; mais ils ont eu le goût du beau, comme ils en avaient le sentiment, et s'ils ont été de leur temps et de leur pays par certaines images, certaines formes et certains mouvements de style, ils ont été aussi, en tout ce qui n'appartenait pas aux habitudes et aux conventions particulières de leur milieu, les plus vrais, les plus énergiques et les plus puissants propagateurs du beau universel, c'est à dire de la vérité universelle.

En cela d'ailleurs ils ont ressemblé aux maîtres reconnus du goût dans les époques privilégiées. Nous sommes bien rapprochés du siècle de Louis XIV ; peut-on dire cependant que tout, dans les grands écrivains de ce temps, reste ou doive rester? qu'il n'y ait pas dans leurs plus belles œuvres un certain côté périssable, que la mort a déjà saisi ou va saisir, comme cela est évident pour les œuvres de ces génies dont on veut bien reconnaître la puissance, mais

qu'on ne peut s'empêcher de juger encore à demi-barbares? Il y a pour nous-mêmes, qui avons formé notre jugement sur les jugements de ces siècles littéraires, d'un goût si délicat et si dédaigneux parfois, bien des choses dans les modèles classiques les plus respectés que nous n'admettons plus comme belles ou vraies, bien des choses qui déjà nous choquent, ou nous font sourire, ou que nous croyons même devoir attaquer comme fausses ou dangereuses. C'est que le temps laisse toujours son empreinte sur les plus vénérables œuvres; c'est que le goût change de siècle en siècle, d'une nation à l'autre, presque d'une année à l'autre, et que cela seul mérite notre admiration qui sera admirable à toutes les époques et chez tous les peuples. Voilà sans doute ce qui faisait dire à Mme de Staël : « Le goût en poésie tient à la nature et doit être créateur comme elle; les principes de ce goût sont donc tout autres que ceux qui dépendent des relations de la société [1], » et à Voltaire, qui condamnait ainsi lui-même ses irrévérences envers Homère : « Le meilleur goût en tout genre est d'imiter la nature avec le plus de fidélité, de force et de grâce [2]. »

Il y a donc un goût local, qui change, un goût universel, qui ne change pas; et le vrai goût consiste à trouver et à exprimer ce qui ne doit pas, ce qui ne peut pas changer. Tous les hommes d'un génie véritable se touchent par là; c'est par là qu'il faut les aborder, c'est par là surtout qu'il faut les juger. Les voir par ce qui dans leurs ouvrages est purement local, et par conséquent destiné à périr, c'est faire preuve de *mauvais goût,* fût-on un homme du goût le plus

[1] *De l'Allemagne*, partie IIe, ch. 14.

[2] *Dictionnaire philosophique*, au mot *Goût.*

fin et le plus sûr dans l'appréciation des chefs-d'œuvre classiques. Que de beautés réputées fautes par des esprits prévenus ou scrupuleux à l'excès ! Que d'énergiques ou profondes expressions, sorties toutes vivantes de la personnalité du génie, ont été et sont encore déclarées inacceptables à cause de leur originalité même !

Je ne veux certes pas médire des grands siècles. Ils éclairent l'humanité d'une lumière brillante, limpide, égale, qui frappe l'intelligence sans l'éblouir. Au sublime ils préfèrent le beau, au sentiment de l'infini le sentiment du vrai, et ils le réalisent sous sa formo la plus harmonieuse, c'est à dire la plus parfaite. Par une conséquence nécessaire, ils ont le goût plus pur, plus uniforme, plus réglé que les autres siècles, quelque féconds que ceux-ci aient pu être en grands génies, car ils étendent et généralisent les principes éternels du beau, sur lesquels le véritable goût repose. Voilà pourquoi ils sont les siècles du goût par excellence et méritent d'être pris pour modèles. Toutefois ils sont produits par ces siècles moins purs, moins cultivés, comme une mâle et noble virilité par une jeunesse inspirée, et ils ne tardent pas à produire eux-mêmes des époques moins harmonieuses, moins complètes, où le goût s'altère avec l'équilibre des facultés.

Je conclus donc, en ce qui touche au style, qu'il y a, d'une part, un goût inséparable du beau, et par conséquent du génie ; que ce goût est universel ; qu'il est perfectible ; qu'il résulte d'un accord supérieur entre tous les éléments du style ; et d'autre part, un goût relatif, conventionnel, local, variable à l'infini suivant les temps, les nations, les langues, les institutions, les mœurs ; que ce goût ne doit jamais être confondu avec l'autre, et que tous les efforts de

la critique doivent avoir pour but de dégager dans les œuvres du génie, à quelque époque et à quelque nation qu'elles appartiennent, ce qui est essentiellement beau de ce qui n'est beau que relativement, ce qui est éternellement vrai de ce qui n'est vrai qu'aujourd'hui et ne le sera plus demain.

CHAPITRE X.

Du vers et de la prose.

Jusqu'ici j'ai considéré le style dans ses éléments les plus généraux, indépendamment de ces formes particulières qu'on nomme vers et prose. Prose ou vers, le son, la couleur, le dessin, le mouvement, le ton, se trouvent ou doivent se trouver dans le style. Je dois maintenant examiner les principales modifications que subit le style, suivant qu'il admet le vers ou s'en passe.

L'homme, quand il commence à vouloir exprimer ses pensées, n'emploie d'abord ni le vers ni la prose, parce qu'il ne fait pas de style, et que la prose, aussi bien que le vers, ne commence, à proprement parler, qu'où le style commence. Son langage est bref, simple, coloré, sentencieux; il procède par propositions détachées, sans combi-

naisons d'idées, sans complication de lignes. Pour arriver à faire ce qu'on nomme une phrase, il lui faut beaucoup de temps; il lui en faut bien plus encore pour apprendre à dessiner correctement cette phrase. Il n'en éprouve pas moins, avant d'en venir là, le besoin de fixer ses pensées et de les conserver ou de les transmettre par la mémoire. Alors son instinct lui fait imaginer certains signes extérieurs, une certaine mesure, un certain nombre, un certain rhythme, le retour de certains sons et de certaines consonnances, quelque chose enfin de déterminé, de défini, qui introduise dans l'expression des temps d'arrêt et comme des points de rappel où la mémoire puisse toujours se prendre. Il faut ajouter à ce besoin, qui précède l'invention de l'écriture, l'instinct musical inhérent à la nature humaine. Le vers naît comme la musique et en même temps que la musique. Considéré comme forme littéraire, le vers est donc antérieur à toute phrase et conséquemment à toute prose. Cela n'est pas vrai seulement des nations, mais encore des individus. Poète ou prosateur, on débute généralement par faire des vers. La prose vient ensuite, quand elle doit venir. Et cependant chez nous autres, peuples civilisés, on entend dès l'enfance des phrases compliquées, des expressions toutes faites, qu'on apprend de bonne heure à s'approprier, d'abord par l'imitation instinctive, et bientôt par l'assimilation. Nous avons donc, au début, toutes les ressources de la prose à notre disposition, et, pour ainsi dire, sous la main : ce qui n'empêche pas tout jeune homme, dès qu'il se sent ou se croit une vocation littéraire, de s'essayer avant toute chose à la versification, surtout s'il est abandonné à lui-même.

Ainsi c'est bien le vers qui précède et doit précéder la

prose, que le vers soit métrique ou syllabique, qu'il ait à son service les modulations variées du rhythme, ou joigne seulement à l'usage de l'accent tonique la richesse un peu monotone des rimes. Dans tous les cas il commence par des combinaisons de phrases extrêmement simples, ou même par des propositions isolées. Toutes les poésies primitives et populaires ont plus ou moins ce caractère; toutes plus ou moins procèdent d'abord par la ligne droite et n'arrivent qu'après une certaine culture, et par conséquent de certains efforts, à couper la phrase par des incises ou à la compliquer par les rapports des différentes propositions.

On peut suivre en quelque sorte l'histoire de la civilisation dans l'histoire du style et des formes poétiques, en Grèce surtout où ce développement s'est fait sans entraves et par une sorte de logique naturelle.

D'abord un seul vers, le vers hexamètre, grave, majestueux, et souple cependant, qui suffit à l'expression des dogmes religieux, avec Orphée, au récit des faits héroïques, avec Homère, à l'exposition des idées morales et des enseignements pratiques, avec Hésiode. Il a dû être dur, raide, sans articulations et sans nuances, tant qu'il est resté uniquement sacerdotal. Il n'était à ses débuts qu'une formule. Il s'assouplit bientôt avec une admirable facilité pour se prêter aux mille incidents et aux innombrables mouvements de la vie. Dans Homère il a déjà toute sa flexibilité sans avoir rien perdu de son ampleur. Il garde une sorte de majesté, si je puis ainsi dire, originelle, qu'il ne dépouillera plus [1]. Il se souviendra toujours d'avoir servi d'inter-

[1] Horace, celui de tous les poètes qui a donné le plus de familiarité et de souplesse à l'hexamètre, n'a pu, malgré la marche si libre et si vive de son style, lui enlever tout à fait ce caractère

prête aux Dieux. Aussi, dès les commencements du VII[e] siècle avant J.-C., Archiloque de Paros se hâte-t-il d'inventer ou de s'approprier l'iambe, de tous points contraire à l'hexamètre. Autant celui-ci est grave, majestueux, et même solennel, autant l'iambe est vif, dégagé dans son allure, énergique et incisif. Il va devenir le vers du drame; c'est déjà presque de la prose [1]. Les héros avaient à peu près détrôné les Dieux, en s'emparant de la vaste scène épique; l'homme ne tardera pas à supplanter à la fois les héros et les Dieux en s'adressant directement à l'homme sur les planches d'un théâtre. Il débute bien d'ailleurs avec Archiloque, et d'une manière conforme à son génie nouveau : il est satirique.

Archilochum proprio rabies armavit iambo [2].

Le vieux moule est brisé, et c'est, comme il arrive presque toujours en ce monde, une révolution radicale qui a secoué le joug du passé. On a quitté brusquement l'Olympe pour la terre, et substitué à l'antique hexamètre une forme plus précise et plus nette à coup sûr, mais moins, beaucoup moins harmonieuse. Il s'agit de reconstruire sur de nouvelles bases et de nouvelles combinaisons la mélodie lyrique, si audacieusement entamée par Archiloque. Mille poètes inspirés s'emploient à cette œuvre, chacun suivant sa nature et son génie. Alcée, de Mitylène, Sapho, sa con-

primitif, ce que Cicéron, dans son *Orateur*, appelle *hexametrorum magniloquentia*. Cela reparaît à chaque instant, dès que la pensée du poète s'élève, et avec sa pensée le ton et le mouvement de sa phrase.

[1] « Magnam partem ex iambis nostra constat oratio. »
(Cicéron, *Orat.*, cap. 56.)

[2] Horace, *Art poétique*, v. 79.

temporaine, née à Lesbos comme lui, donnent leur nom à deux espèces particulières de vers et de strophe lyrique. Callinus et Tyrtée appliquent à la poésie guerrière et Mimnerme à la poésie amoureuse le distique élégiaque, dont l'inventeur est inconnu. *Adhuc sub judice lis est*, nous dit Horace. D'autres espèces de vers portent les noms d'Anacréon, d'Asclépiade, de Phaleucus, de Glycon, etc. La strophe enfin est créée avec son inépuisable variété. Alors seulement le style poétique est complet; alors seulement il a toute sa force, toute sa puissance, toute sa fécondité, tous ses moyens. Ce n'est plus un même vers indéfiniment répété qui constitue dans chaque poème l'harmonie propre à la poésie; c'est désormais toute une phrase musicale, composée de mètres variés et variables à l'infini, qui embrasse la pensée dans son ensemble et lui fait un cadre à la fois souple et déterminé. On pourra par la suite introduire dans la strophe des combinaisons différentes; mais, du jour où elle est inventée, elle donne au style poétique toute son étendue et le met en possession de toutes ses ressources.

Ainsi, dès le début, le vers isolé, presque toujours sentencieux, et bornant toute son harmonie à lui-même; puis la phrase, d'abord simple, ensuite compliquée de mouvements et de rapports multiples; enfin la strophe, qui ajoute à l'harmonie du vers et de la phrase cette harmonie plus savante et plus accentuée qui résulte du mélange des mètres et du retour périodique des mêmes combinaisons rhythmiques. L'imitation de la Grèce par Rome, et des deux littératures classiques de l'antiquité par tous les peuples de l'Europe moderne, a pu changer parfois, au moins en apparence, cette succession de faits; mais partout où l'on

peut surprendre à son origine le développement naturel du style poétique, il suit à peu de chose près les mêmes lois.

Il en est de la prose comme du vers, qui la précède dans l'ordre de production, et pour les causes que j'ai dites. Moins les peuples sont civilisés, plus ils ont besoin d'introduire dans le langage destiné à être conservé par l'écriture, ou simplement par la transmission orale, cette sorte d'harmonie qui s'attache toujours au mécanisme du vers, si grossier, si rudimentaire qu'on le suppose. Mais dès que la prose apparaît, elle offre dans son développement successif des phases analogues, sinon de tout point semblables à celles qui se produisent dans l'histoire du style poétique.

Partout les premiers ouvrages en prose furent des chroniques. Le style du récit est le plus simple, le plus naturel et le plus facile de tous. On ne voit au commencement que des propositions indicatives, qui se suivent sans s'unir et s'enchaîner, et dont l'ensemble mérite à peine le nom de phrase. La phrase se montre ensuite; mais c'est d'abord pour s'étendre, se prolonger, se perpétuer sans fin. Rien ne la fixe, rien ne la circonscrit, rien ne l'arrête; elle flotte avec la pensée et devient trop longue après avoir été trop courte. Le plus souvent même les deux défauts subsistent à côté l'un de l'autre; mais, qu'elle soit brève ou diffuse, la phrase atteste également la prolixité du style [1]. Peu à peu

[1] Voyez les vieilles chroniques, soit italiennes, soit espagnoles, soit françaises. Après une longue suite de phrases commençant invariablement par *et*, sans que l'auteur s'aperçoive de la monotonie qui en résulte, arrive souvent une phrase interminable, comme celle-ci, par exemple, que je prends dans la *Chronique* de Jean Villani :

« Avvenne, come piacque a Dio, che al tempo del buono Carlo

cependant elle se resserre; les contours se dessinent, les articulations se détachent et se mesurent, les nombres se combinent, les désinences se fixent, le tissu du style s'affermit et se condense, et la période existe. A ce moment seul la prose acquiert la plénitude de ses moyens d'expression et sa plus complète harmonie. Mais comme le style poétique n'atteint ce point suprême que dans le genre lyrique, la prose n'y arrive qu'envec l'entier développement de l'éloquence, sous quelque forme qu'elle se produise.

Ainsi la période est à la prose ce que la strophe est à la poésie. Dans la poésie tout est réglé, déterminé, arrêté d'avance; les mesures sont comptées, soit dans le vers pris à part, soit dans ces combinaisons de mètres différents qu'on nomme strophe; dans la prose tout est libre, le nombre et la quantité des syllabes, le nombre et la longueur des membres dont se compose la phrase; et d'une phrase à l'autre

magno imperadore di Roma e re di Francia, di cui addietro avemo fatta lunga memoria, dappoich' ebbe abbattuta la tirannica superbia de' Longobardi e de' Saracini, e degl'infedeli di santa Chiesa, e messa Roma e lo'mperio in buono stato e in sua libertà, siccome addietro è fatta menzione, certi gentili e nobili del contado di Firenze, che si diceano che caporali furono, i filii Giovanni, i filii Guineldi, e i filii Ridolfi, stratti degli antichi nobili cittadini della prima Firenze, si congregarono insieme con quelli cotanti abitanti del luogo ove fu Firenze, ed altri loro seguaci abitanti nel contado di Firenze, e ordinaro di mandare a Roma ambasciadori de' migliori di loro a Carlo imperadore, e a papa Leone, e a'Romani, e così fu fatto, pregandogli che si dovessono ricordare della loro figliuola la città di Firenze, la quale fu guasta e distrutta da Goti e Vandali in dispetto de' Romani, acciocch' ella si rifacesse, e che a loro piacesse di dare forza di gente d'arme a riparare i Fiesolani e loro seguaci nemici de' Romani, che la città di Firenze non lasciavano redificare. » (Lib. III, cap. 1.)

Villani écrivait sa *Chronique* quelques années à peine avant que Boccace écrivit son *Décaméron*. On peut comparer.

tout varie, tout se modifie, tout change. Aussi les Anciens appelaient-ils la prose le discours libre, *soluta oratio.* Toutefois, au milieu de cette liberté absolue, la période est une forme relativement déterminée, puisqu'elle introduit dans les divisions de la phrase un certain ordre symétrique, une certaine proportion qui correspond évidemment à l'enchaînement régulier des vers dans la strophe.

L'histoire littéraire de la Renaissance nous présente sur ce point une remarquable coïncidence.

Le premier prosateur des temps modernes est Boccace. Il continue et complète l'œuvre nécessaire de Dante, non pas seulement pour l'Italie, mais pour l'Europe entière. Sans doute il y a dans chaque nation moderne une sève propre qui se fût développée tôt ou tard ; mais on ne peut nier que Boccace n'ait, par son influence, hâté partout ce développement et ne l'ait modifié dans un certain sens. Ainsi l'Espagne avait, dès le XIIIe siècle, un livre écrit d'un style simple, mâle et ferme, les *Partidas* du roi Alphonse X ; mais cette prose, d'un caractère vraiment viril et tout à fait digne du génie de ce noble peuple qui luttait avec tant d'énergie contre les Maures, est encore monotone et raide ; elle a déjà les qualités austères du style; elle n'a pas ces qualités plus douces et non moins précieuses, la variété, la souplesse et l'élégance. Ni Don Juan Manuel, ni Don Lopez de Ayala, qui écrivent au siècle suivant, ne font faire des progrès sensibles à la prose espagnole. Il faut venir au XVe siècle et au marquis de Santillana, pour y reconnaître cette allure souple, élégante et animée, qui fait la valeur et le charme de la prose. Mais Boccace a passé par là. Santillana lui-même constate cette influence de l'Italie sur l'Espagne en réunissant, dans la *Préface* de ses œuvres, les

noms de Dante, de Pétrarque et de Boccace [1]. On peut donc affirmer, sans craindre d'aller trop loin, qu'avant Boccace les langues néo-latines ignoraient encore à peu près l'art de construire une phrase, de lui donner du nombre et de l'harmonie, d'en dessiner hardiment ou d'en assouplir les contours. Eh bien! en même temps qu'il crée la prose littéraire, il crée ou tout au moins perfectionne l'octave, en appliquant au récit poétique cette stance ou strophe lyrique, qui va devenir l'instrument mélodieux de l'épopée méridionale. Guidé par l'instinct du génie, Boccace allait tout droit et du même coup au point culminant de la prose, dans la période, de la poésie, dans la strophe.

Si l'on y réfléchit quelques instants, on verra bientôt que ce rapprochement ne s'appuie pas seulement sur des rapports extérieurs et superficiels, mais qu'il tient à des causes psychologiques et ressort du fond même des choses. Quel est celui des genres, soit en vers, soit en prose, où l'inspiration personnelle de l'écrivain agit avec le plus d'intensité et de vigueur? C'est le genre lyrique, pour le vers; c'est, pour la prose, le genre oratoire. Le poète lyrique et l'ora-

[1] « Despues de Guido é Arnaldo Daniel, Dante escribió en tercio rimo elegantemente las sus tres comedias *Infierno*, *Purgatorio*, *Paraiso*. Micer Francisco Petrarca sus *Triunfos*. Checo Dáscoli (Cecco d'Ascoli) el libro *de Proprietatibus rerum* (sans doute *l'Acerbo* ou *Acervo*). Johan Bocacio el libro que *Ninfal* so intitula, aunque ayuntó á él *prosas de grand eloqüencia*, á la manera del Boecio Consolatorio. » Ce qu'il nous importe surtout de remarquer dans ce passage, c'est cette grande éloquence que l'écrivain espagnol accorde à la prose de Boccace. Une prose éloquente veut dire pour lui, comme pour nous, une prose élégante et nombreuse, assez riche de tours et assez variée d'expressions pour se prêter à tous les mouvements de la pensée ou du sentiment. C'est ce qui manquait encore à l'Espagne avant le XV[e] siècle.

teur se rencontrent et se touchent par des points essentiels, comme ceux qui rattachent le poète épique à l'historien et le poète didactique à l'écrivain philosophique. Ceux-ci racontent des faits ou exposent des idées, c'est à dire qu'habituellement ils *parlent ;* des deux autres, le poète et l'orateur, le premier *chante,* le second *déclame,* deux choses équivalentes en ce qu'elles résultent de la même disposition de l'âme.

Il y a beaucoup de rapports entre Pindare et Bossuet, qu'on me permettra de prendre pour exemples. Ce sont des génies du même ordre et de la même valeur sous des formes en apparence bien différentes. Ils savent être tour à tour familiers et solennels, calmes et impétueux, simples et sublimes. L'un fait des odes, il est vrai, l'autre des oraisons funèbres ; mais leur inspiration vient de la même source et se traduit au dehors par des procédés de style dont l'analogie me semble frappante. En effet, plus le mouvement de l'âme dans la composition est ou doit être rapide, plus le style admet de figures, quel que soit leur genre, qu'elles se rapportent à la couleur, au dessin ou au mouvement. Toutes les harmonies se fondent alors dans le langage du poète et de l'orateur ; les formes qu'on croirait les plus difficiles leur viennent naturellement et sans effort par la seule impulsion du sentiment intérieur ; les strophes s'envolent aussi rapidement de l'esprit du poète que si elles avaient des ailes ; les périodes coulent, comme des flots, des lèvres de l'orateur, pleines, variées, symétriques et sonores. Plus l'inspiration monte, plus les formes musicales du style, soit vers, soit prose, montent aussi de degrés en degrés vers la souveraine harmonie.

Je ne vais donc pas trop loin en disant que la strophe

est la période de la poésie, comme la période est la strophe de la prose. Elles représentent le même degré de développement dans ces deux formes générales du langage ; elles correspondent à des mouvements analogues dans l'âme de l'écrivain ; elles mettent également son inspiration personnelle en dehors, surtout à certaines époques de l'histoire littéraire où le poète lyrique chante publiquement ses vers, comme l'orateur déclame ses discours.

Ces rapports semblent avoir été saisis par Malherbe, cet homme qui a travaillé si scrupuleusement, et, à certains égards, si profondément la langue poétique. Quand on lui parlait de la prose périodique, il disait en riant : « Ce sont des vers. » Malherbe avait raison. La période étant le plus haut point d'harmonie où puisse aboutir la prose et admettant d'ailleurs des divisions symétriques, des nombres, un rhythme enfin, elle touche à la forme mesurée autant qu'il est possible d'y toucher sans s'y confondre entièrement. Malherbe, au reste, devait s'y connaître mieux que personne, car cette admirable stance de dix vers, qu'il a si habilement maniée et si artistement coupée pour le sens et pour l'oreille, n'est, à vrai dire, que la période poétique dans toute sa perfection [1].

De ces rapports entre la poésie et la prose, il ne faut pas conclure qu'il n'y a entre elles d'autre différence que la mesure, dont l'une se sert et dont l'autre s'affranchit. Elles dif-

[1] On remarquera dans cette stance l'emploi habituel des vers de sept ou de huit syllabes. Ces vers n'ont pas, comme l'hexamètre, une harmonie particulière, qui subsiste même quand ils sont isolés; ils ont besoin, pour produire un effet musical, d'être enchaînés les uns aux autres dans une phrase achevée, et c'est pour cela qu'ils sont si favorables au développement de la période poétique.

fèrent bien plutôt par le fond que par la forme. On est poète par l'imagination et le sentiment, en vers ou en prose, il n'importe. Chez tous les peuples on a dit en vers des choses très prosaïques et en prose des choses très poétiques. Hérodote n'est guère moins poète qu'Homère ; Platon l'est autant qu'on peut l'être. D'un autre côté, Lucrèce eût pu écrire en prose son *Poème de la Nature,* comme Fénélon eût pu écrire en vers son *Traité de l'existence de Dieu,* et Molière n'eût pas écrit en vers une seule de ses comédies que nous le rangerions encore parmi les plus grands poètes qui aient jamais existé. Le récit poétique se passe au besoin de la forme mesurée : nous en avons chez nous la preuve dans le *Télémaque* et les *Martyrs.* Le drame s'en passe mieux encore. Ce n'est pas pour rien sans doute que les anciens consacraient l'*iambe* au dialogue et que les modernes ont si fréquemment, dans leurs œuvres destinées à la scène, secoué le joug de la rime[1]. Madame de Staël a fait remarquer avec raison que *nos meilleurs poètes lyriques, en France, ce sont peut-être nos grands prosateurs, Bossuet, Pascal, Fénélon, Buffon, Jean-Jacques, etc.*[2] On pourrait

[1] Je ne veux pas dire que la poésie dramatique *doive* répudier le vers ; je dis seulement qu'elle le *peut*, sans cesser d'être de la poésie. Dans tous les temps où l'art sera respecté, l'harmonie du style sera quelque chose, même au théâtre. Ce n'est pas ici le lieu de traiter à fond cette question, qui a bien son importance. Un des littérateurs les plus distingués de l'Espagne contemporaine, M. Breton de los Herreros, l'a traitée avec beaucoup d'esprit dans un discours de remerciement adressé à l'Académie espagnole. Il se prononce très décidément pour l'emploi du vers à la scène, et il est autorisé à le faire, pouvant joindre à ses idées, comme critique, son expérience et ses succès, comme poète dramatique.
(Voyez *Apuntes para una biblioteca de escritores contemporáneos,* vol. I, p. 119 et suiv.)

[2] *De l'Allemagne,* ch. IX de la 2e partie.

citer, à côté de ces noms illustres, ceux de saint Chrysostôme, de saint Basile, de saint Augustin, de sainte Thérèse, de Châteaubriand, de madame de Staël elle-même, et d'autres prosateurs, soit de notre siècle, soit des siècles passés, qui ont porté au plus haut point ce qu'il est permis d'appeler l'éloquence lyrique du style.

Serait-il donc possible à la rigueur de rejeter la versification sans qu'il manquât rien pour cela à l'expression du sentiment ou de la pensée ? Non certes. Le vers ne se fût pas produit si spontanément chez toutes les nations, ne se fût pas développé si naturellement à toutes les époques, plus ou moins distinct de la prose, il est vrai, mais toujours appréciable, s'il n'eût tenu au fond même de notre nature. Il y a tout à la fois dans l'homme un besoin de pensée et d'harmonie, que ni la plus belle prose, d'une part, ni la plus belle musique, de l'autre, ne sauraient pleinement satisfaire. Outre qu'il est douteux que la prose eût jamais atteint sa perfection, si elle n'eût été préparée par cette longue et féconde élaboration des rhythmes poétiques, notre âme aussi réclame, en certains moments d'inspiration et d'enthousiasme, une forme de langage qui réunisse dans un accord suprême les sons harmonieux de la musique et l'expression la plus haute du sentiment et de la pensée. On peut être en prose un très grand poète, comme Platon et Bossuet, à la condition toutefois de n'exprimer jamais certaines émotions, certaines ivresses, certains délires, si l'on veut, qui rendent nécessaire l'emploi des formes de style, non-seulement les plus éloquentes, mais encore les plus mélodieusement musicales. Quand cette sorte d'inspiration agit avec toute sa force, ou l'on n'écrit pas, ou l'on écrit en vers ; et si, par hypothèse, un poète vraiment inspiré ignorait l'art de

la versification, dans de tels moments, à coup sûr, plutôt que de traduire en prose ce qu'il éprouve, il inventerait une versification qui lui fût propre, dût-elle n'être qu'une grossière ébauche de la véritable harmonie poétique.

Le vers a donc en nous sa nécessité ; s'il n'est pas toute la poésie, il est l'interprète obligé d'une certaine poésie, et l'on ne pourrait le supprimer sans retrancher quelques cordes à cet instrument mélodieux qui a été donné à l'homme pour produire au dehors ce qu'il sent et ce qu'il pense.

CHAPITRE XI.

—

De la strophe chez les anciens et chez les modernes.

J'ai donné jusqu'à présent le nom de *strophe* indifféremment aux divisions périodiques de la poésie lyrique chez les anciens et chez les modernes. Peut-être serait-il plus exact de réserver ce nom à l'ode grecque et latine, et d'appliquer tout simplement le nom de *stance,* comme l'ont fait les Italiens, à l'ode chrétienne, quelque nom d'ailleurs qu'elle ait reçu chez les divers peuples de l'Europe. Il y a en effet entre la strophe et la stance des différences profondes, indiquées au reste par le sens même des mots qui les désignent. Tout le monde sait que strophe veut dire *tour,* et que stance veut dire *repos.*

L'ode grecque ne se chantait pas seulement; elle se jouait,

elle se dansait. Les divisions que nous connaissons sous les noms de *strophe*, d'*antistrophe*, d'*épode*, ne s'appliquent évidemment qu'aux mouvements du chœur, c'est à dire de la danse. Ce qui le prouve, c'est que le sens ne s'arrête pas avec la strophe et qu'il n'est même pas nécessairement suspendu ; qu'au contraire, bien souvent, dans Pindare, comme dans les autres lyriques grecs, comme dans les chœurs des tragédies et des comédies, on passe d'une strophe à l'autre sans que rien vous en avertisse, si ce n'est l'indication qui se trouve en tête de chaque division de l'ode, et peut-être une combinaison métrique, restée jusqu'ici, à ce qu'il semble du moins, fort incertaine, même pour les plus érudits. Il n'y a pas non plus dans la strophe de Pindare, pour m'en tenir à ce poète, des coupes régulières qui se reproduisent dans toutes les divisions semblables de la pièce, ce qui serait de toute nécessité si ses odes s'étaient chantées sur un air déterminé, correspondant à chaque strophe particulière. Cependant Pindare indique assez lui-même qu'il composait la musique aussi bien que les paroles. Il semble y avoir là une difficulté insurmontable. Du moins n'a-t-elle pas été complètement tranchée jusqu'à ce jour. D'estimables travaux ont paru chez nous, où l'on résume les savantes recherches de l'érudition allemande, si active, si patiente, si audacieuse en pareille matière [1] ; mais on n'a pas répondu, que je sache, d'une manière satisfaisante à tous les doutes qui peuvent se présenter. La solution pourtant ne serait-elle pas beaucoup plus facile et plus simple qu'on ne se l'est imaginé ; et n'a-t-on pas, comme cela arrive trop

[1] Voyez particulièrement le *Discours* que M. Colin a mis en tête de sa traduction de Pindare.

souvent, augmenté les obscurités par trop de raffinement et de science ?

De quoi s'agit-il en effet ?

De savoir si Pindare composait pour chacune de ses odes un air particulier s'épuisant avec la combinaison de mètres dont la strophe est formée et revenant chaque fois que revient cette combinaison ; ou s'il y appliquait simplement une sorte de déclamation notée ou de psalmodie, d'un caractère musical conforme à celui des paroles, et assez flexible pour se prêter également à des phrases longues ou courtes.

Dans la première hypothèse, il faudrait que les strophes — quand la strophe est seule — et, dans tous les autres cas, que ces groupes de trois divisions désignées sous les noms de *strophe*, d'*antistrophe* et d'*épode*, fussent invariablement sur le même air, et par conséquent que le sens, s'il ne s'arrêtait pas après la strophe ou l'antistrophe, s'arrêtât du moins après l'épode. Or, il n'en est pas ainsi dans Pindare, puisqu'il lui arrive de laisser après l'épode quelques mots ou même un mot unique, qui termine le sens et commence la strophe suivante[1]. Il faudrait aussi, pour que cette supposition fût possible, qu'il y eût dans tout le cours de l'ode des coupes de phrases régulières, symétriques, correspondant aux divisions de la phrase musicale, ainsi que nous le voyons tous les jours dans notre poésie chantée. Tout au contraire, Pindare se donne la plus grande liberté dans la composition de ses phrases, tantôt longues, tantôt courtes, selon que l'exige la pensée, selon que l'inspiration le pousse. Il agit bien plus en orateur qui dé-

[1] V. *Olymp.* VIII, str. 2, *Pyth.* II, str. 4, *Pyth.* IV, str. 10, etc.

clame qu'en poète qui s'astreint au rhythme musical, tel que nous l'entendons aujourd'hui. Voilà pourquoi je l'ai comparé plus haut à Bossuet, avec qui il offre en effet de frappantes analogies, pour quiconque du moins va droit au fond des choses sans se laisser détourner du vrai par des apparences souvent trompeuses. Il est donc impossible d'admettre cette première hypothèse, que tout vient contredire.

Dans la seconde hypothèse, au contraire, tout s'explique, à ce qu'il me semble, avec facilité. Le poète suit librement son inspiration, et son style n'admet aucune limite qui puisse l'entraver dans sa rapide et fière allure. Il n'a qu'une obligation, c'est d'observer le mètre qu'il a une fois adopté, nonobstant la longueur ou la brièveté de ses phrases. Sauf cette restriction, sans laquelle il n'y aurait pas de vers, il est aussi indépendant que l'orateur. Son chant est une déclamation rhythmique, rien de plus, quelque chose d'analogue peut-être au récitatif de nos opéras ou à la psalmodie de nos églises. La musique l'accompagne et ne l'asservit pas. Que ce soit la lyre ou la flûte, ou toutes les deux ensemble, qu'il chante lui-même son œuvre ou la fasse chanter par d'autres, la musique n'a, quant au chant, qu'un seul but, qu'une seule fonction, c'est de soutenir la voix, de lui donner la mesure et le ton. Il peut alors sans nul inconvénient enjamber d'une strophe sur l'autre. Les danseurs n'ont pas besoin, pour accomplir leurs évolutions, que le sens continue ou s'arrête; leurs pas sont réglés par le nombre des mesures et par le rhythme, non par la coupe des phrases.

Ce qu'on nomme la strophe dans Pindare s'applique donc purement et simplement aux chœurs de danse, à leurs tours et retours, à leurs mouvements réguliers, et nullement aux

combinaisons d'harmonie propres à la poésie. Ce qui nous reste des autres lyriques grecs, ce que nous voyons des chœurs tragiques et comiques doit nous confirmer dans ces conclusions. Ils se donnent tous, Horace comme les autres, autant ou presque autant de liberté que Pindare pour l'enjambement d'un vers sur l'autre, d'une strophe sur l'autre, souvent même aux dépens d'un mot coupé en deux, ce qui n'eût pas eu lieu sans doute s'ils eussent dû se soumettre aux exigences de la phrase musicale, au lieu de suivre simplement une sorte de mélopée ou de récitatif. On a donc eu tort, selon moi, de ne pas séparer assez deux choses distinctes, la période poétique et la strophe, et de conclure perpétuellement de l'une à l'autre. De cette confusion sont nées la plupart des difficultés dont on s'est embarrassé si longtemps et dont l'explication que j'essaie me paraît devoir écarter tout au moins quelques-unes. Au reste, qu'on lise sans prévention Pindare dans le texte grec, en ne faisant attention qu'à l'harmonie oratoire, si je puis ainsi dire, de ses phrases, on s'apercevra bien vite que, s'il est astreint à l'emploi régulier de certains mètres qu'exige impérieusement la poésie, du moins il développe généralement ses pensées à la manière libre de l'orateur.

Les poëtes modernes, dès les premiers temps de la Renaissance, ont suivi un procédé tout différent. Il s'en faut de beaucoup qu'ils aient, là comme ailleurs, la même indépendance que les poëtes de l'antiquité. Les anciens, les Grecs du moins, pour chaque genre avaient un mètre particulier, et il n'était guère permis au poëte de s'écarter de la règle prescrite. L'hexamètre, l'iambe, le distique élégiaque, ne s'employaient pas indifféremment pour tel ou tel genre,

suivant le goût ou la fantaisie du poète. On avait des vers propres au récit (*épos*), des vers propres au chant (*mélos*); l'iambe servait à l'action; chaque mètre enfin avait sa destination fixe. Mais, en se renfermant dans ces prescriptions et ces limites, le poète était libre d'ailleurs de se mouvoir à son aise sans qu'aucune règle inutile vînt entraver ou retarder sa marche. Cette liberté, si favorable à l'expansion du génie, a contribué sans doute à augmenter les incertitudes et les nuages qui flottent sur ces questions.

Il n'en est pas ainsi de la *stance* chez les modernes. Elle affecte de très bonne heure des formes compliquées, d'étroites règles, d'inviolables lois. Soit dans la *canzone*, soit dans le sonnet, ces deux modes principaux de la poésie lyrique en Italie, on rencontre des combinaisons savantes de mesures et de rimes. La première, dans les plus anciens poètes italiens, et aussi dans Pétrarque, qui lui donne toute sa perfection et sa souplesse, se plaît au croisement, et, si je puis dire, à l'enchevêtrement des rimes; le second, plus sévère encore, n'admet qu'un certain nombre de vers et de rimes, qu'il faut absolument atteindre et qu'il n'est pas permis de dépasser. La poésie épique ellemême, au lieu de s'enchaîner à l'imitation des poëtes grecs et latins, se crée une forme nouvelle, ici plus énergique, là plus douce, mais toujours flexible, soit le tercet avec Dante, soit l'octave avec Boccace. Aussi en Italie, comme jadis en Grèce, on chantait l'épopée, non moins populaire à cette époque qu'elle ne l'avait été dans les siècles qui suivirent Homère. Les vers de Dante étaient chantés de son vivant, comme on chanta plus tard ceux de l'Arioste et du Tasse. Nous en avons une preuve piquante dans une anecdote racontée par un nouvelliste italien du XIV[e] siècle,

Franco Sacchetti, et déjà rapportée par Ginguené dans son *Histoire littéraire de l'Italie.* Je demande la permission de la raconter à mon tour.

Dante, passant dans une rue de Florence, entend un forgeron qui chante ses vers tout en travaillant et les martelle aussi durement que le fer sur l'enclume. Le poète, indigné de voir ainsi estropier son œuvre, entre dans la boutique du forgeron, jette dans la rue son marteau, ses tenailles, et tous les outils qui la garnissent. « Êtes-vous fou? lui dit l'artisan, fort ému à son tour. Pourquoi me gâtez-vous mes outils? — Pourquoi me gâtes-tu les miens? lui répond le poète. — Qu'est-ce donc que je vous gâte? — Tu chantes mon livre, et tu ne le dis pas comme je l'ai fait; je n'ai pas d'autre métier, et tu me le gâtes. » Le forgeron, ne trouvant rien à répondre, ramassa toutes ses ferrailles, et s'il voulut chanter, ajoute le vieux conteur, il chanta désormais les aventures de Tristan et de Lancelot, et laissa reposer le Dante [1].

J'admire autant qu'il faut le poétique emportement du vieux Florentin; mais je crois qu'au fond il avait tort de n'avoir pas mieux coupé ses vers pour le chant — si toutefois il voulait qu'ils fussent chantés — en n'y introduisant pas des stances régulières ou des repos fixes. Il est vrai que dans tous les cas il ne les avait pas destinés à être accompagnés par les notes un peu dures de la musique particulière aux forgerons. Il ne les avait pas faits non plus pour servir d'encouragement à des ânes, comme nous le raconte Sacchetti dans une autre nouvelle, nous montrant cette fois encore le poète saisi d'une légitime indignation en enten-

[1] *Novellieri italiani*, p. 268, éd. Baudry, 1847.

dant un ânier entrecouper les vers de son poème du cri habituel aux gens qui conduisent ces animaux têtus, mais peu sensibles aux charmes de l'harmonie poétique[1].

Vraiment, on en conviendra, Dante avait du malheur. Il était aussi trop susceptible. Encore une fois l'énergie concise de ses vers n'allait pas plus au chant que l'entrelacement indéfini de ses rimes, qui, par la condition même de la *terza rima*, enjambent sans cesse d'un tercet sur l'autre. On les chantait cependant, comme on chantait auparavant les aventures rimées de Tristan et de Lancelot. C'est là un fait capital, qui nous fournit peut-être la véritable cause de l'introduction de la stance dans la poésie narrative chez les Italiens, et bientôt, par imitation, chez les Espagnols et les Portugais. C'est que l'épopée méridionale, toute romanesque de tendances, est, à ce titre seul, essentiellement lyrique. Le grand poète romancier de notre siècle, Byron, tout lyrique aussi par sa nature et son génie, a repris l'usage des stances de huit ou de neuf vers dans la narration épique. Wieland, imitant l'Arioste, en avait fait autant dans son poème d'*Oberon*. Il y a là une nécessité qu'on subit, sans peut-être s'en douter soi-même, ou, si l'on aime mieux, une convenance à laquelle on se conforme naturellement. Et que seraient donc les formes du style, si elles n'étaient pas l'expression de quelque chose d'essentiel? Elles seraient de vains caprices, de pures fantaisies du poète. Or, il n'en est rien; toute l'histoire des littératures le prouve.

J'ai parlé ailleurs du sonnet et de son importance relativement à la poésie française. Il est certain qu'il contient

[1] *Novellieri italiani*, p. 269.

toutes nos stances lyriques, et qu'en le cultivant avec prédilection, Du Bellay, Ronsard, et les autres écrivains de la Pléiade, ont préparé par là même toutes les améliorations qui devaient s'introduire bientôt dans notre phrase poétique. Le sonnet, à vrai dire, n'est qu'une période harmonieusement développée, savamment coupée et presque toujours énergiquement terminée par le trait final. Il en est de même de la stance de dix vers, période à trois membres, comme le sonnet est une période à quatre membres; ce sont des formes poétiques d'une admirable souplesse dans leur imposante régularité. Il ne faut pas oublier, pour être juste, que ce travail sur les stances a précédé l'introduction du nombre et du rhythme dans notre prose et que toute cette invention de formes, peu productive peut-être en fait de véritable et grande poésie, a eu du moins pour principal résultat le perfectionnement de cette belle langue philosophique et oratoire que nous admirons dans Descartes, Pascal et Bossuet.

Une chose à remarquer encore, c'est que Ronsard, tout en se faisant grec, autant qu'il le peut, dans ses odes imitées de Pindare, emprunte cependant à la *Canzone* italienne la plupart des formes dont il revêt ses strophes, antistrophes, épodes, qui n'ont de grec et de pindarique que le nom [1]. La même chose avait lieu en Espagne au XVI[e] siè-

[1] Il y a cependant chez les poètes italiens un certain croisement de rimes que Ronsard imite rarement, quoique lui-même ne soit pas encore très scrupuleux sur l'emploi alternatif des rimes masculines et féminines. On ne trouve pas souvent dans Ronsard, par exemple, des rimes croisées comme celles-ci :

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno
Alle piaghe mortali
Che nel bel corpo tuo si spesso veggio,

cle, et l'ode imitée des anciens y prenait forcément la marche et le caractère de la *canzone*, tandis que la pastorale, déjà lyrique au fond, le devenait aussi dans la forme [1].

Parmi les causes qui ont donné à la stance moderne une fixité de dessin et une netteté d'harmonie qui n'ont jamais existé dans la strophe antique, il faut compter l'usage invariable de la rime, quelle que soit d'ailleurs son origine, qu'elle vienne du Nord avec les Barbares ou de l'Orient avec les Arabes, ou de l'une et de l'autre tout à la fois de ces deux sources. En se croisant en divers sens, suivant les sujets ou le sentiment du poète, mais dans un ordre régulier et toujours le même pour chacune des stances d'un même ouvrage, soit lyrique, soit épique, la rime, *cette image de l'espérance et du souvenir,* comme dit madame de Staël, frappe l'oreille avec une sorte de précision mathématique par le retour réglé des mêmes consonnances, et défend au poète de négliger les repos nécessaires, sous peine de violer les lois de l'harmonie et conséquemment de la poésie. Le rhythme des anciens, infiniment plus riche en combinaisons métriques, et dégagé de ces limites tout extérieures que la rime impose à chaque vers isolé comme à l'ensemble de la stance, coulait plus rapide, plus libre, plus intérieur, s'il m'est permis d'ainsi parler, et n'arrivait ja-

Piacemi almen che i miei sospir sien quali
Spera 'l Tevero e l'Arno,
E'l Po dove doglioso e grave or seggio.
(Pétrarque, *canz.* XVI.)

[1] Sannazar avait donné l'exemple en Italie, en adoptant pour quelques-unes de ses églogues les formes particulières de la *canzone;* il fut bientôt imité en Espagne par Garcilaso, Francisco de la Torre, etc.

mais à ces divisions strictement symétriques qui font la plus grande part des beautés, et, il faut le dire, des inconvénients de la forme lyrique chez les modernes. Il en résulte parfois chez nos poètes une certaine monotonie, dont la cause est trop évidente pour avoir besoin d'être expliquée; mais ils y puisent aussi certaines ressources dont les anciens n'ont guère usé, bien qu'elles fussent à leur disposition. Je veux parler de ces harmonieuses et parfois splendides énumérations, qui laissent le sens suspendu après chaque stance pour aboutir à une pensée finale, souvent inattendue, comme dans les longues périodes oratoires.

Tous les poètes lyriques contemporains, sauf peut-être Béranger, ont employé ces artifices de style et en ont tiré de brillants effets, M. Hugo surtout, qui a su leur donner presque toujours une conclusion frappante, ainsi qu'on peut le voir spécialement dans ses *Orientales*. Il est vrai de dire que l'abus se trouve ici bien près de l'usage et qu'on n'a pas toujours su l'éviter, il s'en faut. On s'est enivré de ces harmonies, d'autant plus dangereuses qu'elles sont d'un emploi facile, comme tout ce qui dans le style exige plus d'images que d'idées, et tournent aisément au procédé, au métier, et, pour tout dire, à la puérilité. Néanmoins, c'est là une forme précieuse, parfaitement d'accord avec la disposition toute lyrique des poètes contemporains, et qui, sobrement employée, peut donner à l'expression de la pensée ou du sentiment un éclat saisissant et une admirable largeur.

Je viens de dire que Béranger ne s'était pas laissé entraîner par cette forme séduisante, mais trompeuse, de l'énumération lyrique. J'ajoute qu'il ne le pouvait pas. Béranger fait de la poésie chantée, non de l'ode artificielle. Il est donc soumis à certaines lois qui lui interdisent impérieusement

le développement de la période oratoire ou poétique. Sa stance doit être coupée d'une certaine façon, le sens de sa pensée doit être suspendu ou arrêté à certains points fixes, d'autant plus que, pour l'ordinaire, il compose ses paroles sur des airs connus ou notés d'avance. Mais qu'il soit entravé par cette circonstance, ou qu'il compose sans avoir en vue un air quelconque, l'effet sera toujours le même ; le poète dans les deux cas sera tenu de faire la plus grande attention à la phrase musicale, qu'elle existe déjà ou soit encore à naître. Voilà pourquoi ses stances sont toujours arrêtées rigoureusement où doit s'arrêter la musique ; et cette nécessité est telle que la chanson a, dans tous les temps, adopté le refrain comme une limite indispensable. C'est le point où la parole et la note se rencontrent et se confondent. L'air s'applique à un seul couplet, et cependant le sens varie avec chacun des couplets. Il est donc nécessaire qu'il y ait au moins à la fin de la stance poétique un retour périodique des mêmes mots et des mêmes sons, qui rappelle la périodicité constante de la stance musicale. C'est sans aucun doute pour suppléer au refrain, qui fût devenu dans un long récit une gêne insurmontable, que l'octave italienne, destinée primitivement à être chantée, se termine par deux vers sur une seule rime. On retrouve là l'équivalent du refrain avec toute la variété et l'aisance d'allure que comporte la narration épique. Que Boccace, en fixant définitivement l'octave, ait songé à cela, je ne voudrais pas l'affirmer ; mais qu'il l'ait voulu ou non, il a été dominé par une loi ou par une convenance dont il avait à coup sûr le sentiment, sinon l'idée précise. Au reste, à ne considérer la stance de l'épopée italienne que comme une période, il lui fallait encore une conclusion, et cette conclusion, Boccace l'a rencontrée le premier.

Qu'on le remarque bien d'ailleurs, Béranger est épique par un côté essentiel de son œuvre. Sa chanson tient de l'épopée, comme l'ode de Pindare, comme la *romance* espagnole[1], et se lie à l'épopée italienne par la conformité de ses couplets, qu'un refrain termine, avec l'octave, qui s'appuie à la fin sur deux rimes. Un grand nombre de ses plus belles chansons ne sont autre chose que des récits. Or, dans tous les temps et dans tous les pays, la poésie populaire aime le récit, et toute poésie populaire se chante.

Les grands poètes lyriques contemporains sont presque toujours impropres à être chantés. Ils ont mis leur musique dans leurs vers, dans le développement harmonieux de leurs stances, soit isolées, soit groupées, ou même ils ont recherché, comme je l'ai dit plus haut, une autre sorte d'harmonie dans l'emploi de la couleur et du dessin. J'en dirai autant des lyriques qui appartiennent aux époques classiques de notre littérature. Par le soin minutieux qu'a pris Malherbe, après Ronsard et Du Bellay toutefois, d'imprimer une forme correcte et précise à la stance ou strophe française, il préparait bien plutôt de grands prosateurs que de grands poètes populaires. Malherbe travaillait à construire un cadre harmonieux pour une pensée sévère, mais il se souciait assez peu qu'on pût ou non tirer parti pour la musique de ses habiles combinaisons. C'est dans quelques-uns de ses contemporains, victimes de Boileau pour la plu-

[1] Je conserve à ce mot le genre que nous lui donnons en français, bien qu'on dise en espagnol *el romance*, le romance. Il ne signifie pas tout à fait la même chose dans les deux langues; mais la différence n'est pas telle qu'il soit nécessaire de choquer l'oreille par un changement de genre, inutile à ceux qui savent, plus inutile à ceux qui ne savent pas, et gênant pour tout le monde.

part, qu'il faut chercher la trace de ces sortes de refrains négligés ou proscrits par Malherbe. Ainsi Saint-Amant, dans son ode sur la *Solitude,* terminant la stance par deux vers sur une seule rime, à la manière des Italiens et des Espagnols, et contrairement aux habitudes de la stance classique, atteint parfois à des effets de style d'uno remarquable énergie. On en verra un exemple à la fin de la seconde des deux stances que je vais citer :

L'orfraie, avec ses cris funèbres,
Mortels augures des destins,
Fait rire et danser les lutins
Dans ces lieux remplis de ténèbres.
Sous un chevron de bois maudit
Y branle le squelette horrible
D'un pauvre amant qui se pendit
Pour une bergère insensible,
Qui d'un seul regard de pitié
Ne daigna voir son amitié.

Aussi le Ciel, juge équitable,
Qui maintient les lois en vigueur,
Prononça contre sa rigueur
Une sentence épouvantable.
Autour de ces vieux ossements
Son ombre, aux peines condamnée,
Lamente en longs gémissements
Sa malheureuse destinée;
Ayant, pour croître son effroi,
Toujours son crime devant soi.

Ces deux derniers vers sur une rime forment une image vraiment lugubre, qu'on n'eût jamais pu produire avec les combinaisons de la stance classique de dix vers, plus arrondie et plus pleine dans sa terminaison, mais assurément moins frappante et moins forte. L'emploi de ce rhythme

final donne à toute cette ode sur la *Solitude*, envisagée au reste par son côté mélancolique et sombre, un caractère d'harmonie on ne peut plus conforme au tour d'imagination du poète, qui a dans l'esprit bien plus d'énergie que de goût.

Les anciens ont connu ces refrains et les ont employés, soit dans la tragédie, soit dans la pastorale, soit aussi sans doute dans certaines espèces de poésies chantées qui ne sont pas venues jusqu'à nous. Il y en a un exemple admirable dans le chœur des *Euménides*, d'Eschyle, ce noble poète qui semble avoir eu l'instinct profond de tous les genres de sublime. Théocrite a fait l'usage le plus heureux du refrain dans quelques-unes de ses plus belles idylles, et Catulle dans son épithalame de *Thétis et Pélée*. Peut-être même certaines répétitions, fréquentes dans Homère, ont-elles une analogie lointaine avec ces combinaisons particulières du rhythme poétique, sans que toutefois on puisse faire sur ce sujet autre chose que des conjectures.

En résumé, la strophe antique diffère de la stance moderne, bien qu'elles soient l'une et l'autre le plus complet développement et la plus brillante expression de l'harmonie poétique. Chez les Grecs la strophe est indépendante de la phrase, ce que je crois avoir démontré pour Pindare, et ce qui est vrai aussi d'Horace, son imitateur; chez les nations modernes, en Italie, en Espagne, en France, comme aussi en Angleterre et en Allemagne, la stance est en général intimement liée à la phrase et fait corps avec elle. A tout le moins elle ne la contrarie pas, et l'on voit les poètes employer tout leur art à concilier la stance avec la phrase, à les fondre, pour ainsi dire, l'une dans l'autre. Si quelques-uns se donnent sur ce point une plus grande liberté, ce sont des

poètes épiques, contraints, comme l'Arioste l'est quelquefois, par les nécessités du récit de passer d'une stance à l'autre après une simple suspension du sens, ou des humoristes qui se plaisent, à l'exemple de Sterne, un de leurs maîtres et de leurs modèles, à violer les règles ordinaires de la phrase, soit en vers, soit en prose, et à la surcharger de parenthèses ou d'incidentes, n'écoutant pour cela que les caprices d'une imagination vagabonde et un besoin d'originalité trop souvent calculée. Mais qu'il s'agisse de l'antiquité ou des temps nouveaux, il est impossible de parler du style poétique sans entrer dans ces questions, qui ne sont pas seulement, comme on pourrait le croire, des questions de formes, mais, ainsi que je l'ai dit plus haut, des questions d'idées, et même, à certains égards, des questions fondamentales.

CHAPITRE XII.

—

De la période dans ses diverses applications.

La Période, on l'a vu, correspond à la Strophe ; elle est à la prose ce que la strophe ou stance est aux vers. Elles admettent l'une et l'autre le plus haut degré de mouvement oratoire et de mouvement lyrique ; de plus elles introduisent dans le style l'usage habituel et nécessaire des figures de dessin les plus expressives, l'énumération et l'antithèse, ou symétrie, suivant l'acception dans laquelle j'ai toujours pris ce mot. Elles construisent, au vol rapide de l'imagination, des édifices élégants, fermes, hardis, et qui durent. Au point de vue musical, elles n'ont ni moins d'importance ni moins d'éclat. Ce qui, dans ces deux formes de style, s'élève

pour les yeux en dessins brillants, en lignes harmonieuses, charme en même temps l'oreille par de douces mélodies ou des accords savants. Ce sont, en un mot, s'il m'est permis de parler ainsi, des constructions sonores.

D'ailleurs, la période n'appartient pas seulement au genre oratoire proprement dit. Comme elle tient à la disposition intérieure de l'écrivain, plus ou moins ému de ce qu'il voit, de ce qu'il pense, de ce qu'il sent, elle se rencontre dans les genres les plus divers, non pas d'une manière continue sans doute, mais par intervalles. C'est au reste ce qui arrive dans le genre oratoire, où l'emploi ininterrompu de la période n'aboutirait qu'à une pesante monotonie et à une ridicule emphase.

L'épopée et l'histoire entremêlent la narration de discours, et par conséquent le style y prend en certains cas une marche périodique. Tous les historiens, tous les poètes épiques de l'antiquité sont là pour le prouver. Il y a de beaux discours dans l'*Histoire de Florence*, par Machiavel; dans la *Guerre de Catalogne*, par Melo [1]; dans l'*Histoire de France*, par Mézeray; il y en a de beaux dans la *Jérusalem délivrée*, dans la *Araucana*, surtout dans le *Paradis perdu*, où Milton a montré cette haute et mâle éloquence, fille des luttes politiques et de l'énergique sentiment de la liberté. Mais, histoire ou poëme, la forme périodique n'est pas seulement dans la partie oratoire de l'ouvrage;

[1] On peut lire, comme exemples de noble et virile éloquence, les discours de l'évêque d'Urgel et du député Claris au 3e livre de cette histoire, trop longtemps oubliée, ainsi que tant d'autres fruits du génie espagnol, et remise en lumière au commencement de notre siècle. On trouve là des choses que l'antiquité ne désavouerait pas.

il faut la chercher souvent jusque dans le récit. Elle y apparaît toutes les fois que le poète et l'historien, obéissant à de fortes impulsions intérieures, laissent éclater dans leur style les divers mouvements qui les agitent : témoin Tacite et sa profondeur passionnée ; témoin Milton et sa sublime apostrophe à la lumière ; témoin aussi Ercilla, lorsque, arrivé à la fin de ce long poème où il a raconté ce qu'ont vu ses yeux, ce qu'a supporté son courage, il prend congé du monde, qui ne lui a laissé qu'amertume et misère, et, découragé par l'ingratitude des hommes, se tourne vers Dieu, ce refuge toujours prêt de tant d'espérances trompées ! On croirait alors entendre, non plus le poète espagnol, mais Bossuet lui-même, déclarant, avec la double majesté de la vieillesse et du génie, qu'*il réserve au troupeau qu'il doit nourrir de la parole de vie, les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint*[1].

« Et puisque mon navire, dit Ercilla, ne peut plus être bien loin du but, du terme suprême, de cette fin redoutée et indécise que le plus sage piloto ignore ; considérant la brièveté de ce délai, je veux achever de vivre avant d'achever le cours incertain d'une vie incertaine, durant tant d'années fourvoyée et pervertie.

» Car, bien que ce retard soit venu de mon côté, et que pour me réformer j'attende au dernier moment, je sais qu'en tout temps et en tout lieu pour me tourner vers Dieu il n'est jamais trop tard ; que jamais sa clémence n'usa d'artifice ; et qu'ainsi le plus grand pécheur ne doit point se décourager, puisqu'il a un Dieu si bon, qui se fait un devoir d'oublier l'offense et non le service.

» Et moi qui, avec tant d'emportement, ai donné au monde le temps le plus fleuri de ma vie, et toujours sur le chemin de l'abîme ai suivi mes vaines espérances, maintenant que j'ai vu le peu de fruit que j'en ai tiré et tout ce que j'ai commis d'offenses envers

[1] Voyez la fin de l'*Oraison funèbre du prince de Condé*.

Dieu, reconnaissaut mon erreur, désormais je ferai bien de pleurer et de ne plus chanter [1]. »

Il suffit, au reste, pour que la narration historique ou poétique se développe en phrases harmonieuses et brillantes, que l'écrivain ait de grands tableaux à peindre ou de grandes choses à raconter. En de telles occasions le style de Voltaire, ce style si limpide et si souple, devient périodique comme celui de Tite-Live, et, sans rien perdre de son admirable vivacité, se déploie avec autant de largeur que d'éclat.

Quand il s'agit de la période, il est à peine nécessaire de parler du roman ; elle lui sourit, tout le monde le sait. Il

[1] Y pues del fin y término postrero
No puede andar muy lejos ya mi nave,
Y el temido y dudoso paradero
El mas sabio piloto no le sabe :
Considerando el corto plazo, quiero
Acabar de vivir antes que acabe
El curso incierto de la incierta vida,
Tantos anos errada y distraida.

Que aunque esto haya tardado do mi parte,
Y á reducirme á lo postrero aguarde,
Sé bien que en todo tiempo y toda parte
Para volverme á Dios jamas es tarde,
Que nunca su clemencia usó de arte ;
Y así el gran pecador no se acobarde,
Pues tiene un Dios tan bueno, cuyo oficio
Es olvidar la ofensa y no el servicio.

Y yo que tan sin rienda al mundo he dado
El tiempo de mi vida mas florido,
Y sempre por camino despenado
Mis vanas esperanzas he seguido,
Visto ya el poco fruto que he sacado,
Y lo mucho que á Dios tengo ofendido,
Conociendo mi error, de aquí adelante
Será razon que llore y que no cante.
(*La Araucana*, Canto XXXVII.)

est de nos jours très porté à la déclamation, parfois éloquente, banale presque toujours. C'est ainsi d'ailleurs qu'il s'était montré chez les modernes aux premiers temps de la Renaissance. Le *Décaméron* de Boccace abonde en morceaux oratoires, en véritables discours, la plupart d'un caractère satirique. Depuis Pétrone et Apulée la satire et le roman se sont toujours cherchés, et dans le plus grand nombre des cas se sont prêté leur penchant mutuel à la déclamation. Sans rien tenir de la satire déclamatoire, le style de Cervantes, le plus grand des romanciers, revêt presque partout une magnifique ampleur. Je pourrais citer encore, s'il en était besoin, l'éloquent auteur de la *Nouvelle Héloïse* et l'auteur non moins éloquent de *Spiridion* et de *Lélia.* Ce qui n'empêche pas le roman, la plus élastique de toutes les formes littéraires, d'aimer également un style sobre, net et précis, comme celui de Le Sage dans son *Gil Blas*, ou celui de M. Mérimée dans quelques-unes de ses intéressantes nouvelles.

Le genre dramatique, soit tragique, soit comique, soit en vers, soit en prose, admet également la période, mais par exception, et plutôt dans les moments où le poète raisonne, déclame, chante par la bouche de ses personnages, que dans ces élans spontanés, d'une variété et d'une fécondité inépuisables, qui donnent au dialogue la vérité et la vie. Aussi la période est-elle à l'usage du drame moderne, qui, pour avoir banni du théâtre l'idéal antique, trop majestueux et trop guindé parfois, il faut bien l'avouer, n'a pas su pour cela échapper à l'irrésistible attrait de la déclamation lyrique ou sentimentale. On peut même affirmer qu'il est tombé d'autant plus sûrement dans cet excès qu'il avait la prétention de représenter plus crûment la réalité.

Cette poésie dont la scène, quoi qu'on dise, ne se passera jamais sans que l'art se dégrade et s'avilisse, ne pouvant plus se faire jour ni dans la peinture idéalisée des passions et des caractères, ni dans le ton général du style, s'en est vengée trop souvent par l'enflure du langage, la violence outrée des sentiments et un lyrisme intempestif. On rencontre cependant et on doit rencontrer de belles et harmonieuses périodes dans les ouvrages dramatiques de tous les temps et de toutes les nations, plus toutefois dans la tragédie que dans la comédie et dans les vers que dans la prose, parce que, d'une part, la période a beaucoup d'affinité avec cette disposition expansive qui accompagne souvent nos passions, et que, d'autre part, l'emploi du vers comporte toujours, même dans la comédie, une certaine exaltation favorable au développement des formes périodiques.

Le style didactique ou philosophique, qui semble au premier abord se trouver en hostilité flagrante avec la période et ne devoir rechercher qu'une sorte de simplicité nue, nue comme la vérité, qu'il est chargé d'exprimer, mais non de vêtir, a cependant un entraînement décidé, et dans beaucoup de circonstances très légitime, pour la période. A mesure que l'idée monte, elle accroît la rapidité de son vol et plane plus librement dans les espaces au souffle toujours plus fort de l'inspiration. Dans ces hautes régions elle est portée par l'imagination et le sentiment comme par deux ailes sublimes; pour mieux dire, elle est *puissance*, elle est *amour*, aussi bien qu'elle est *intelligence*, et de ces trois éléments du génie n'en repousse aucun, car elle repousserait en même temps, quel qu'il fût, une partie essentielle de la vérité. Il n'est donc pas étonnant qu'à toutes les époques le mouvement des idées qui se développent ait

correspondu à la magnificence, ou tout au moins à l'ampleur du style. Platon est éloquent, Lucrèce est éloquent, saint Augustin est éloquent; aussi leurs styles, où il n'est pas besoin, je pense, de faire remarquer des différences profondes, se ressemblent-ils par une large et souveraine abondance. Exquise et vraiment divine dans Platon, cette qualité n'exclut pas dans Lucrèce la sécheresse scientifique des raisonnements, dans saint Augustin la recherche et le mauvais goût; mais elle est chez tous les trois incontestable, parce qu'elle découle nécessairement de leur pensée, comme d'une source que rien n'épuise.

Sans remonter à l'antiquité, ni même à nos deux grands siècles littéraires, nous pouvons trouver dans quelques écrivains contemporains des exemples illustres de cette union des formes oratoires et des idées philosophiques ou didactiques. M. Villemain, dans la critique littéraire, M. Guizot, dans la philosophie de l'histoire, M. Cousin et M. Lamennais, dans la philosophie proprement dite et dans la philosophie religieuse, ont montré, avec des caractères assurément bien divers, souvent même radicalement séparés, quels mouvements riches tout à la fois et variés l'enchaînement libre et rapide des idées peut imprimer au style. Aussi tous sans exception manient-ils avec une habileté supérieure cette période oratoire, qui est à la phrase ordinaire ce que l'attitude passionnée et le geste inspiré sont au corps.

Si nous avons à signaler l'emploi fréquent du style périodique dans la prose philosophique de notre époque, à plus forte raison devons-nous le rencontrer dans la poésie philosophique, élégiaque et rêveuse, qui a pris en France,

depuis le commencement de notre siècle, de si remarquables accroissements. M. de Lamartine, M. Victor Hugo, M. Alfred de Musset, ont poussé aussi loin qu'il était possible, c'est à dire un peu trop loin quelquefois, l'usage de ces longues périodes si riches dans leurs développements, si souples et si fières dans leur allure, si hardies enfin dans leurs constructions harmoniques. Certes, il est beau d'avoir à son service de telles facultés poétiques ; mais la suprême gloire, ce serait d'en user sobrement, ce serait de montrer, comme dit Bossuet, « la hardiesse qui convient à la liberté mêlée à la retenue, qui est l'effet du jugement et du choix [1]. » Or, pour continuer ma citation, bien loin d'avoir à prendre garde que chez nous « une trop scrupuleuse régularité, une délicatesse trop molle n'éteigne le feu des esprits et n'affaiblisse la vigueur du style [2], » nous pouvons trop justement dire avec Horace :

Nil intentatum nostri liquere poetæ. [3]

Quels que soient au reste les brillants avantages de ce style périodique, qui dispose à son gré de toutes les richesses de la couleur et du dessin, et qu'anime une infinie variété de mouvements ; à quelque noble et expressive beauté qu'il s'élève par l'énergie des images ou l'élégante harmonie des lignes, il est quelque chose de plus beau, de plus noble encore et de plus rare : c'est la pensée réduite à elle-même, se soutenant par sa propre force, s'exprimant par sa seule évidence ; c'est le sentiment sans parure et

[1] *Discours de réception à l'Académie française.*

[2] Ibid.

[3] *Art poétique*, v. 285.

sans voile, échauffant les mots les plus vulgaires, les plus simples, les moins visibles, de je ne sais quelle chaleur à la fois pénétrante et lumineuse. Dans ce style, que j'ai défini déjà en l'appliquant au sublime, les paroles ne sont rien; on les aperçoit à peine. On est en contact immédiat avec la pensée de l'écrivain; on fait mieux que la voir, on la sent; elle entre en vous et devient aussitôt partie intégrante de votre esprit. A vrai dire, ce n'est plus la pensée d'un individu qui vous frappe, c'est, quand elle est vraie, la pensée de l'humanité même qui se révèle à votre intelligence et s'y attache. « On s'attendait de voir un auteur, dit Pascal, et on trouve un homme. »

Ce que Pascal exprime si bien peut se dire de lui plus que de tout autre. Ce caractère de nécessité et d'évidence se rencontre fréquemment dans le style de Bossuet; il fait la force et le charme de la prose de Voltaire, des vers de La Fontaine et de Béranger; il est l'originalité du style de Corneille, dans les passages où Corneille est tout entier; il est le style même de Molière, dont la sincérité vigoureuse n'a rien qui l'égale ou du moins la surpasse. C'est parce que *son vers bien ou mal dit toujours quelque chose*, que Boileau, si peu riche, comme on sait, par l'imagination et le sentiment, a pris une place distinguée parmi les maîtres de notre langue.

Le style des grands poètes est semblable en ce point à celui des grands prosateurs; il n'atteint réellement toute sa puissance que dans cette simplicité transparente qui laisse pénétrer la lumière jusqu'aux plus intimes profondeurs. « Il ne faut pas croire, a dit excellemment M. Villemain, que la poésie soit toujours d'employer les images; elle consiste souvent à se servir du mot le plus simple; car elle

est encore plus une âme qu'un langage [1]. » Oui, la poésie est une âme, et cette âme se découvre à nous d'autant plus belle, d'autant plus harmonieuse et plus féconde, qu'elle est plus dégagée de l'enveloppe matérielle du langage. Aussi n'est-ce pas dans l'ardeur fougueuse de la jeunesse, mais dans la forte et sûre inspiration de la maturité, qu'on arrive à fondre si bien l'art dans la nature qu'il semble ne plus exister. Il faut, pour que cette haute et pleine sobriété soit possible, pour que la pensée ose se montrer nue sans qu'on soupçonne même sa nudité, qu'on ait, dans les combats de la vie et les méditations de la solitude, amassé bien des sentiments et des idées, et que toute cette ivresse des mots, si douce au jeune homme, soit tombée devant l'énergique réalité des choses.

La nation, comme l'individu, ne parvient à cette plénitude de sens et à cette mâle simplicité du style qu'avec le plus complet développement de son génie. Ce moment est unique dans l'histoire des peuples et des littératures. Il peut durer plus ou moins longtemps suivant la vigueur intellectuelle et morale de la nation, les qualités de sa langue et le rôle qu'elle est appelée à remplir dans le monde. Une fois ce moment passé, la langue et le style se transforment, perdant d'un côté, gagnant de l'autre; mais l'équilibre est rompu, et cela même est déjà une sorte de décadence. On a beau réparer l'édifice, chaque jour il s'en détache quelque pierre, jusqu'à ce qu'il ne soit plus qu'une ruine irrévocablement abandonnée et croulante. Rien cependant n'est perdu, tant qu'il reste des écrivains capables d'exprimer simplement une pensée forte ou profonde. C'est le vrai si-

[1] *Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, XXVI[e] leçon.

gne auquel il est permis de reconnaître qu'une littérature n'est pas morte, qu'une langue a le droit de vivre encore. Quelques dégradations qu'elle ait déjà subies, sous quelques faux ornements qu'on ait essayé déjà de cacher sa misère, une langue est toujours une langue si elle peut fournir à un homme d'un vrai talent une expression qui rende sa pensée sans l'écraser ou l'avilir. Qu'une grande idée se fasse jour dans l'humanité, cette langue retrouvera une dernière étincelle pour l'éclairer et la répandre; elle se ranimera sous les déplorables oripeaux qui la couvrent comme un linceul; elle reprendra momentanément un air de fierté, de grandeur, et même d'enthousiasme.

Voyez ce que la sublime simplicité de l'Evangile a fait de la langue grecque et de la langue latine, qui semblaient épuisées par tant de siècles de production originale, et que les rhéteurs achevaient d'étouffer en croyant les rajeunir! Certes, le christianisme, malgré sa puissance inspiratrice, et à cause même de cette puissance, n'a pu les ramener à leur génie primitif, ni leur rendre ce qui ne revient pas plus aux langues et aux littératures qu'aux individus, c'est-à-dire la pleine harmonie des facultés, l'équilibre parfait entre la pensée et l'expression; mais il les a remuées de son souffle et pour un temps leur a redonné la vie. Il a remis des pensées où il n'y avait plus que des mots, des sentiments où il n'y avait plus que des formules. Saint Chrysostôme ne pouvait pas plus parler la langue de Démosthènes que saint Augustin celle de Cicéron; vainement auraient-ils lutté contre le génie de leur temps; il était entré dans leur chair, il circulait dans leurs veines; il n'agissait pas seulement sur les habitudes de leur langage, il imprégnait leur pensée jusque dans sa source. Ces grands

orateurs chrétiens eussent-ils pu, par un effort de volonté et de science, remonter à l'époque où la langue avait toute sa pureté, où le style avait toute son harmonieuse unité, ils ne l'auraient pas voulu, ils ne l'auraient pas dû. Que fût devenue leur inspiration au milieu de ce travail d'érudition curieuse, de ces tentatives pour reconstruire des formes de style? Assurément elle eût disparu, car ils n'auraient pas été alors les propagateurs éloquents d'une foi nouvelle, mais les imitateurs élégants et froids d'un passé qui ne pouvait plus renaître. Il y avait autour d'eux assez de sophistes payens acharnés à cette œuvre stérile. Pour eux, tout leur art était de n'en pas avoir; ou s'ils en avaient un, c'était celui de leur temps, le seul, bon ou mauvais, que les hommes de leur temps pussent comprendre. Leur but était de persuader, non quelques beaux esprits isolés, mais des populations entières, et il était nécessaire pour cela que leur style exprimât dans le langage de tous ce que tous devaient croire, ce que tous devaient aimer.

Il n'est donc pas possible à l'écrivain, eût-il le plus beau génie et le plus énergique vouloir, de conserver dans son intégrité la langue et le style des grands siècles, s'il appartient lui-même à une époque de dissolution et de décadence. Tout ce qu'il peut faire, c'est de s'élever quelquefois au-dessus de sa langue et de son temps par la force de son sentiment, par la profondeur de sa pensée; c'est d'écarter les voiles de plus en plus épais dont la corruption croissante du goût surcharge et entrave l'expression de l'idée, pour la présenter dans sa simplicité, sa candeur et son énergie natives. Mais cela se peut-il toujours? Evidemment non. Les langues suivent la destinée des nations. Quand la nation, n'ayant plus rien à dire, retombe dans la

torpeur où dorment les races finies, la langue achève de se perdre et le style de se corrompre ; car l'esprit individuel plonge ses racines dans l'esprit national, comme la plante enfonce les siennes dans le terrain qui la porte, et l'un ne croît pas mieux que l'autre dans un sol appauvri, d'où se retirent peu à peu tous les sucs nourriciers. Alors la pensée, se sentant trop vulgaire ou trop faible pour s'exposer toute nue à la clarté du jour, recherche de plus en plus les ornements puérils et les vains artifices du langage, marque infaillible d'une déchéance définitive et sans remède.

Conclusion.

—

Qu'il me soit permis de clore cet essai sur le style par quelques réflexions qui ont assailli mon esprit dès les premières pages de mon travail, qui se sont fortifiées à mesure que j'avançais et qui ont fini par me dominer entièrement.

Quel doit être, quel peut être, dans l'état actuel des peuples européens, le rôle de la littérature française? Quel sort, dans un avenir plus ou moins éloigné, est réservé à notre langue, qui a déjà créé tant de chefs-d'œuvre et exercé sur le monde une action si forte? Question insoluble assurément, si l'on demande une réponse positive et rigoureusement vraie, mais qu'il est bon de soulever et d'examiner, ne fût-ce que pour appeler l'attention des véritables écrivains sur les devoirs que leur mission leur impose.

Les circonstances sont graves, non pas seulement pour nos destinées sociales, dont je n'ai point à m'occuper ici, mais pour l'avenir de notre langue et de notre littérature. Les peuples modernes ont deux tendances en apparence contradictoires, au fond très faciles à concilier. D'un côté, ils aspirent à l'unité; de l'autre, ils s'efforcent de maintenir ou de reconstituer leur nationalité, c'est-à-dire leur individualité; d'où résultent en même temps chez eux l'amour de la langue traditionnelle, qui les sépare, et le besoin d'une langue commune, qui les rapproche. L'œuvre commencée par l'imprimerie, la vapeur l'achève ou va l'achever. Il est donc évident, pour quiconque réfléchit, que peu à peu, dans la grande et libre association des nationalités diverses, il doit s'introduire l'usage d'une langue choisie ou acceptée par tous, puissante et féconde alors, car elle ne sera pas imposée par la conquête. D'ailleurs, si l'ère de la violence n'est pas encore finie, elle doit bientôt finir. Ce n'est pas vers la guerre, c'est vers la paix que s'avance le monde moderne. Quelque sanglants combats qu'il nous reste à livrer, ces combats se livreront, il faut l'espérer, au profit des idées vraiment chrétiennes, non des ambitions conquérantes. Je ne crains donc pas trop, pour ma part, une nouvelle invasion de barbares. Si Dieu pourtant, dans ses impénétrables desseins, nous gardait ce sombre avenir... Eh bien! alors même les lettres ne devraient pas désespérer de leur mission, et il resterait encore aux langues littéraires de notre Europe à préparer, pour une époque ou rapprochée ou lointaine, une autre Renaissance, à former du mélange des éléments anciens et des éléments nouveaux d'autres langues et d'autres littératures, à jouer enfin le grand rôle qu'a rempli au moyen-âge la langue latine.

Ecartons cette supposition, possible sans doute, mais improbable.

Le vraisemblable, dans l'état présent des nations, entraînées simultanément par ces deux penchants que je signalais tout à l'heure, c'est l'adoption prochaine d'une langue aujourd'hui parlée, aujourd'hui respectée pour la création de nombreux chefs-d'œuvre, et devenue populaire par l'influence souveraine des idées dont elle a été l'interprète. Tôt ou tard cette langue, reconnue obligatoire, sera enseignée, à côté de la langue maternelle, dans toutes les écoles de l'Europe, non pas pour se substituer, comme ces langues qui s'imposent avec l'esclavage, aux idiomes particuliers des nations, mais au contraire pour protéger leur originalité et rendre possible le développement des littératures renouvelées.

Quelle sera cette langue?

Tout semble nous dire que ce sera la nôtre. L'italien est trop doux, l'espagnol trop sonore; d'ailleurs, ces deux langues sont exclusivement méridionales, c'est à dire peu sympathiques aux organes des peuples du Nord. Puis les nations qu'elles représentent, loin d'être en état de généraliser leur influence, ont encore tout à attendre de l'influence étrangère. J'écarterai l'allemand pour une cause analogue : il est trop septentrional. A la fois rude et vague, il ne conviendra jamais au génie des peuples du Midi. L'anglais, trop germanique aussi, mais répandu à tous les coins de la terre par le caractère aventureux de la nation qui le parle, ne s'est acclimaté nulle part qu'avec la race anglo-saxonne ; il a du reste une assez belle carrière à remplir dans le nouveau monde, où il est appelé à civiliser un continent. Quant aux langues slaves, je n'en dirai rien, ne les connaissant pas.

Toutefois, elles ne me semblent avoir de chances qu'avec la conquête brutale, et si elles devaient fonder quelque chose d'universel, ou si l'on veut, d'européen, ce ne serait qu'après un moyen-âge, c'est à dire après une période de barbarie relative.

Reste donc la langue française.

Si je ne crains pas de m'exposer au reproche de partialité et de prévention nationale en lui assignant dans l'avenir ce rôle supérieur, qu'elle a déjà rempli jusqu'à un certain point dans le passé, c'est qu'elle possède évidemment tous les caractères qui peuvent la rendre propre à une telle œuvre.

Placée entre le Nord et le Midi, elle n'a rien des qualités exclusives qui distinguent les autres langues littéraires de l'Europe. C'est la moins sonore et la moins accentuée de toutes, la plus apte par conséquent à s'unir à toutes les autres sans faire courir à leur originalité propre le danger de s'amoindrir ou de disparaître. Héritière de la tradition classique ou humaine, plus qu'aucune autre elle a mis en circulation des idées générales et des vues pratiques ; elle s'est associée au mouvement progressif de la civilisation moderne, et a semé par toute l'Europe des germes qui se sont développés déjà et ne peuvent que croître encore. Trop fière peut-être de sa suprématie aux deux derniers siècles, surtout au XVIIIe, et devenue un peu dédaigneuse de tout ce qui n'était pas elle, depuis un demi-siècle elle a fait un pas de plus vers l'universalité en se laissant pénétrer par le génie des langues et des littératures étrangères. Enfin, elle unit dans le plus juste équilibre — et c'est une condition essentielle—tous les principes constitutifs du style, la couleur, le dessin, le mouvement. Que lui manque-t-il donc pour réaliser les grandes destinées que je voudrais pouvoir

lui prédire à coup sûr? Rien sans doute, si ce n'est l'économie de ses précieuses qualités, comme il ne manque peut-être à la France, dans l'ordre des faits politiques et de l'action sociale, que l'emploi réglé de toutes ses forces.

Là est le devoir de nos écrivains. Il faut qu'ils aident de toute leur puissance à l'œuvre de Dieu; il faut qu'ils usent en hommes, avec modération et sagesse, c'est à dire sans l'altérer ni le compromettre, de ce merveilleux instrument qui leur a été transmis par leurs devanciers. Il dépend de la Providence seule de mener à bonne fin les entreprises humaines; mais il dépend aussi des nations et des individus de mériter le succès et de le préparer par l'énergique volonté du bien. Que si l'on s'étonne, encore une fois, de me voir, à propos de style, soulever ces graves questions, je répondrai avec Buffon que le style, c'est l'homme; que s'il y a, au point de vue moral, une bonne et une mauvaise conduite, il y a, au point de vue littéraire, un bon et un mauvais usage des facultés intellectuelles; que ces deux choses se trouvent unies l'une à l'autre par des liens intimes et profonds, et qu'on ne les sépare jamais impunément.

Ainsi donc, une des langues actuellement vivantes doit nécessairement, dans un temps qu'il est impossible de déterminer, devenir la langue de l'unité européenne, peut-être même de l'unité universelle, soit pour aider les nationalités dans leur travail de développement original, soit pour empêcher ce travail de s'accomplir. Ou une langue d'union et de liberté, ou une langue de compression et de tyrannie; ou le progrès pacifique, ou la conquête brutale; il n'y a pas de milieu, si ce n'est peut-être un abâtardissement graduel et une léthargie pire que la mort. C'est à nous, Français, qui que nous soyons, quelque part de l'œuvre commune

qui nous soit échue, ou l'action ou la parole, qu'il appartient d'élaborer nos destinées, et, avec nos destinées, celles de l'Europe entière. Si nous n'écoutons, citoyens, que les passions malsaines, écrivains, que les capricieux dérèglements de la fantaisie, ou, ce qui est plus fatal, l'appétit grossier des jouissances vulgaires, ne nous faisons pas d'illusions, notre mission civilisatrice est terminée; nous marchons droit à la barbarie, que Dieu tient toujours en réserve pour punir les nations qui s'abandonnent, et pétrir avec leur chair et leur sang la matière des nations qui doivent naître un jour.

DE L'INFLUENCE

EXERCÉE PAR LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

SUR LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

OUVRAGE RÉCOMPENSÉ PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

Italia, Italia, o tu cui feo la sorte
Dono infelice di bellezza!.....
(Filicaja, *Son.* LXXXVII.)



PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Introduction.

Si l'on interroge les diverses littératures de l'Europe pour leur demander la cause de leurs accroissements successifs, on ne tarde pas à reconnaître qu'elles se développent toutes en vertu de deux principes, l'un intérieur, l'autre extérieur; qu'elles vivent toutes d'une vie individuelle et d'une vie collective; qu'elles donnent et reçoivent tour à tour; qu'enfin elles tendent, à certains moments et suivant certaines lois, à se pénétrer et à se féconder mutuellement. En cela d'ailleurs elles ressemblent à tous les êtres vivants, qui ont en eux-mêmes le germe de leurs développements futurs et n'en

puisent pas moins autour d'eux une nourriture indispensable. Quand une nation, parvenue à son entière croissance, a produit dans sa littérature et dans ses arts l'idée qu'elle porte en elle, a gravé, si l'on peut ainsi dire, sa propre image dans ses œuvres en traits énergiques et profonds, plus forte alors que tout ce qui l'entoure, au moins par le génie, elle impose à toutes les nations voisines ce type qu'elle a créé, et le fait d'autant plus aisément adopter qu'on y découvre mieux les caractères communs de l'humanité à travers l'expression d'une physionomie particulière. Ainsi peut-on s'expliquer l'influence qu'ont exercée successivement en Europe l'Italie, l'Espagne, la France, l'Angleterre et l'Allemagne. A chacune de ces phases, c'était une nouvelle figure qui se produisait sur la scène du monde, frappait vivement l'imagination des hommes, et faisait entrer dans leur esprit de nouvelles idées avec de nouvelles images ; c'était un être individuel, réunissant en lui l'éclat de la jeunesse et la force de la virilité, qui contraignait les intelligences à s'occuper de lui (comme il arrive dans le cercle restreint des relations sociales pour tout homme vraiment original et puissant) et cédait insensiblement la place à d'autres plus jeunes, mais après avoir accompli son œuvre et laissé de lui-même tout ce qui pouvait s'en détacher pour se mêler au génie des autres nations.

C'est assurément un magnifique et doux spectacle, fait tout à la fois pour exciter notre admiration et réjouir nos cœurs, que de voir cette suite non interrompue de pacifiques victoires, où se révèlent les unes après les autres les différentes races de la famille humaine, non par le sang qu'elles font couler, mais par les bienfaits qu'elles répandent, non par ce qui les sépare, mais par ce qui les unit; et il serait

beau de pouvoir montrer dans un large tableau, dont l'amour de l'humanité relierait toutes les parties, l'histoire de ces services mutuels que des peuples, divisés par tant de passions et d'intérêts, se sont rendus dans le passé, présage de l'union plus intime et plus forte qui les doit associer dans l'avenir !

Aujourd'hui ma tâche est plus bornée, quoique belle encore. Il s'agit de rechercher l'influence exercée par les lettres italiennes sur les lettres françaises, de comparer le génie des deux peuples, d'en marquer les rapports et les différences, d'indiquer ce qu'a gagné l'esprit français à se rapprocher surtout de l'esprit antique, dernier point de vue qui agrandit ce sujet en lui donnant son complément nécessaire. Il eût pu conduire, envisagé dans son isolement, à des résultats utiles sans doute et significatifs, mais forcément incomplets, au lieu qu'il embrasse, ainsi considéré dans ses rapports avec l'antiquité, tout l'ensemble de la tradition classique. Je me félicite, pour mon compte, d'avoir sous les yeux un si vaste horizon. La vérité gagne toujours aux questions largement posées, et l'écrivain qui les aborde y trouve assurément son profit. Dût-il rester en deçà du but, il l'a vu du moins, ce qui est quelque chose, et plus riche, au retour, de toutes les observations qu'il a recueillies sur la route, il est payé de ses efforts par ses efforts mêmes.

Le génie poétique de la France nourrit, au moyen-âge, l'Europe tout entière. Né de lui-même sur notre sol, il vit d'héroïsme et de sentiments chevaleresques, et communique, non seulement son esprit, mais ses héros et ses formes épiques ou lyriques à toutes les autres nations. Les troubadours, au Midi, les trouvères, au Nord, rivalisant d'imagi-

nation inventive et de succès, propagent à l'envi cette influence; car ce qu'ils ont trouvé les premiers, ce qu'ils chantent avec autant de naïveté que de force, ce sont les idées, les sentiments, les aspirations de tous les peuples chrétiens. Mais de cette communauté même, qui tenait à l'état politique et religieux de l'Europe, résultaient, en ce qui concerne l'art et la poésie, de graves inconvénients et des dangers de toute sorte. Ni les nationalités ni les langues n'étaient fixées, et parmi tous ces peuples qui sentaient et disaient les mêmes choses, il était impossible de distinguer le génie particulier des races ou le génie personnel des poètes. L'Espagne, qui avait, dans le *Cid,* un héros créé à son image, s'en détournait cependant à chaque instant pour copier ou reproduire à sa façon nos récits chevaleresques, et l'Allemagne, si riche d'ailleurs de son propre fonds et si fière de ses antiques traditions, ne parvenait à leur donner une forme précise, dans son poème des *Niebelungen,* qu'après avoir imité longtemps nos troubadours et nos trouvères. C'est que les nations ont besoin, pour s'exprimer d'une manière forte et durable dans leur littérature, de s'assurer d'abord une vie politique et sociale qui soit forte et durable. Nous en avons la preuve dans notre histoire et dans celle de l'Espagne.

Pourquoi la langue d'*oïl* l'a-t-elle emporté chez nous sur la langue d'*oc*? Parce que le Midi de la France a été absorbé par l'action politique du Nord. Quels sont, dans la péninsule ibérique, les dialectes qui ont survécu et se sont élevés à la dignité de langues littéraires? Le castillan et le portugais. Ce n'est pas sans doute parce qu'ils étaient plus harmonieux ou plus flexibles que le catalan, par exemple, pas plus que le langage du Nord n'était, en France, plus har-

monieux ou plus flexible que le provençal ; c'est parce que le castillan et le portugais, comme le français du Nord, étaient parlés par des peuples qui ont su ou pu se faire une existence indépendante, et par conséquent un caractère distinct, une langue perfectible, un génie original. Aussi, pendant que le provençal et le catalan, si pleins, au début, de jeunesse et d'ardeur, retombaient peu à peu au rang de simples dialectes, le castillan, le portugais, et surtout le français, se débrouillaient de jour en jour, se fixaient, se développaient, devenaient capables, en un mot, de créer des chefs-d'œuvre, expressions plus ou moins complètes, mais toujours sincères, d'une activité propre et d'un caractère vraiment national.

Ces réflexions, qu'il serait facile d'étendre à d'autres langues et à d'autres littératures, montrent quel travail avaient à faire les nations modernes pour dégager leur génie particulier du génie vague et confus du moyen-âge, et sous quelles conditions elles pouvaient espérer d'atteindre à la beauté littéraire. Mais était-il possible qu'elles arrivassent au but toutes ensemble et comme d'un bond ? Evidemment non. L'une d'elles devait commencer, aidée en cela par les circonstances, et servir de guide aux autres.

L'Italie eut cet honneur.

Héritière directe des troubadours, elle se met en mouvement la première ; la première elle se produit avec une langue faite et des chefs-d'œuvre. Toutefois, le génie provençal n'eût pas suffi à donner une aussi puissante impulsion sans la renaissance de l'antiquité, qui se montre, déjà lumineuse, avec Dante. C'est Virgile, le poète antique, qui introduit par la main dans ce monde nouveau le poète de la *Divine Comédie ;* c'est le moyen-âge, fécondé par l'antiquité, qui

enfante les littératures modernes. Cette image, qui peut paraître banale, n'est que juste, car il s'accomplit alors un véritable hymen, d'où sortirent, comme des rejetons, autant de génies originaux qu'il y avait de nations européennes déjà formées, et capables par conséquent de créer une œuvre originale.

Quels éléments trouvait donc l'Italie chez les autres nations, lorsqu'elle commença de répandre au dehors cette lumière qui venait de s'allumer en elle?

Les mêmes à peu près dont elle avait composé son propre génie : un caractère national doué de certaines aptitudes déterminées, l'influence dès longtemps acquise de la littérature romane, l'influence naissante et sans cesse accrue par elle-même de l'érudition ou du génie antique. A tous ces éléments, communs aux divers peuples chrétiens, elle ajoutait les idées, les formes, le type enfin qu'elle venait de produire dans le monde intellectuel par la création de sa langue et de ses œuvres plastiques ou littéraires. Partout où son action se faisait sentir, elle apportait donc quelque chose de plus que ce qu'elle avait eu elle-même à ses débuts; elle agrandissait les forces de chacun en y joignant une part de sa propre force; à ces littératures qui se formaient, elle présentait un modèle de plus : l'Italie. Ce point est essentiel à noter; il me servira plus tard à mieux apprécier et à définir plus nettement le caractère et le rôle de la littérature italienne.

Des circonstances, la plupart malheureuses pour l'Italie, accélérèrent son mouvement d'expansion et facilitèrent son influence en Europe. Si elle eut beaucoup à pleurer, si le chant italien dut commencer par les larmes, suivant l'expression du poète Leopardi, ses larmes du moins ne furent

pas inféconde; Dante les recueillit dans ses vers et leur donna l'éclat et la solidité du diamant. Toujours envahie, toujours vaincue par les étrangers, Allemands, Français, Espagnols, toujours elle les renvoya au-delà des Alpes ou de la Méditerranée, courbés sous le poids de ses richesses littéraires encore plus que de ses richesses matérielles, et devint la maîtresse de ses vainqueurs au même titre que la Grèce l'avait été autrefois de Rome. Elle avait la beauté, elle subit la violence, et s'en vengea noblement par l'admiration qu'elle inspirait et ce désir instinctif d'imitation ou cette ardeur sympathique que la contemplation de la beauté excite toujours au fond des cœurs.

Au reste, ces invasions si souvent renouvelées ne sont qu'une des causes, et c'est la plus connue, de la domination intellectuelle de l'Italie à l'époque de la renaissance. Il en est d'autres dont il faut aussi tenir compte. La plus importante de toutes, selon moi, c'est la constitution religieuse de l'Europe. Sans doute, cet élan spontané des esprits vers la science et la poésie antiques, qui les émancipaient de la longue contrainte du moyen-âge, devait donner une autorité considérable à celle des nations européennes qui prouverait la première par des chefs-d'œuvre la puissance créatrice du génie moderne; sans doute, les relations diplomatiques et commerciales, non moins que les guerres, ne pouvaient manquer de porter de tous côtés ces œuvres si dignes, par leur perfection relative, de servir de modèles à des imaginations moins avancées; mais de plus il y avait, dans l'organisation hiérarchique du catholicisme, dont le siége était à Rome, une occasion permanente de voyages, d'ambassades, de missions de toute nature, qui attirait en Italie les cardinaux et les autres prélats de la chrétienté, et à leur suite

la plupart des beaux-esprits et des intelligences cultivées, c'est à dire à peu près tout ce qu'il y avait en Europe d'hommes préparés à recevoir et à propager au dehors l'influence italienne. Je ne parle pas ici de la protection bienveillante accordée par certains papes aux lettres et aux arts; je me borne à signaler comme un fait des plus remarquables cette énergique concentration de l'unité catholique, dont l'action ne saurait pas plus être contestée à la renaissance qu'au moyen-âge, bien qu'elle se soit peut-être exercée cette fois en sens inverse de la première.

Les lettres et les arts profitèrent donc, dans toute l'Europe, de ces relations nécessaires entre la papauté et les diverses nations qui composaient la république chrétienne. Nulle part ces relations ne furent plus suivies et plus productives qu'en France. Pendant toute la durée du XVI[e] siècle, les écrivains français visitent l'Italie; ils en reviennent plus ardents à l'œuvre et plus riches à coup sûr de formes élégantes et souples qu'ils ne l'étaient au départ. Si les deux Marot passent les monts, le premier avec les armées de Louis XII, le second avec celles de François I[er], et Ronsard pour je ne sais quelle mission diplomatique; si Montaigne, fidèle à ses habitudes d'indépendance, voyage en Italie pour son plaisir ou son instruction, sans qu'aucun devoir déterminé l'enchaîne, Rabelais, Du Bellay, Desportes, Balzac et bien d'autres y sont attirés ou retenus par les fonctions qu'ils remplissent dans la maison de hauts dignitaires ecclésiastiques. Ils voient de près les poètes italiens et les chefs-d'œuvre des beaux-arts. A Rome, dit Balzac, on est à la source des belles choses; l'air du mont Palatin ou du Capitole inspire de grandes pensées, et il suffit de rêver deux heures au bord du Tibre pour être aussi savant que si l'on

avait étudié huit jours[1]. Ce que Balzac exprime avec son emphase habituelle, tous les autres le sentent, même quand ils disent le contraire. Ils ne rapportent pas des impressions morales, ce qui n'était guère possible; ils maudissent ou raillent au retour la corruption italienne, qui ne les a peut-être pas épargnés eux-mêmes, et, comme le dit Voiture après un voyage au-delà des Alpes, « ils ne sont pas devenus plus hommes de bien à Rome »; mais en revanche, ils rentrent chargés d'harmonieux sonnets et de molles chansons. Rabelais revient probablement plus bouffon qu'il n'était parti; mais Du Bellay et Desportes y ont puisé plus de grâce, de charme et de douceur, ce qui est sans doute une compensation.

Dès longtemps, au reste, les écrivains distingués de l'Italie étaient venus en France, les uns par volonté, les autres par nécessité: Dante, pendant ses dures années d'exil; Pétrarque, dans ses voyages et ses missions officielles; Boccace, lui, était né à Paris d'une mère française; Machiavel y avait séjourné comme représentant de la République florentine; Alamanni, l'auteur du poème de l'*Agriculture*, y avait été jeté par les hasards des révolutions; plus tard, le Tasse y vint à la suite du cardinal d'Este, et Marino, appelé par la reine Marie de Médicis. La France et l'Italie s'envoyaient donc mutuellement leurs beaux-esprits, leurs poètes, leurs penseurs, et il résultait de toutes ces communications un échange continuel d'influences morales et littéraires. La France donnait à l'Italie des sujets de contes ou de nouvelles, fruits précoces et piquants de l'esprit gaulois, des récits

[1] *Lettres*, liv. IV, lett. XXVIII. — On peut lire les Mémoires de Goethe ; on verra l'effet produit sur lui par Rome et l'Italie.

chevaleresques inspirés par l'héroïsme guerrier et l'enthousiasme religieux du moyen-âge, naïfs essais d'un génie encore indécis et confus, mais vigoureux et fécond, qui devaient bientôt sous la plume du Pulci, du Boïardo, de l'Arioste, se transformer en une railleuse et brillante épopée ; mais l'Italie avait dès lors autre chose à donner à la France en retour de ses emprunts ; elle avait à lui présenter des modèles rapprochés de la beauté antique, qu'elle avait la première retrouvée, comprise, interprétée, poursuivie avec passion et habilement imitée.

Les alliances de nos rois avec la famille des Médicis complétèrent cette action de l'Italie sur la France et l'enracinèrent, pour ainsi dire, dans notre sol. François Ier avait attiré à sa cour des artistes de choix, Léonard de Vinci, Benvenuto Cellini, André del Sarto, le Rosso, le Primatice; Catherine de Médicis implanta l'Italie tout entière avec sa politique, sa littérature et sa langue, au cœur même de notre pays. Il y eut en ce moment une véritable invasion des modes, du langage, et malheureusement aussi des mœurs de l'Italie, qu'accrurent et propagèrent à l'envi les calculs de la politique et les habitudes adulatrices de la cour. Quoi d'étonnant d'ailleurs qu'une reine jeune, intelligente et belle, répande autour d'elle les goûts littéraires et la langue de sa nation, surtout quand cette reine, ou Catherine ou Marie, appartient à la famille lettrée des Médicis, et qu'il s'agit de faire aimer aux étrangers ces doux poètes de l'Italie, échos mélodieux de la patrie lointaine? Que l'on ajoute à cette influence, qui n'eût rien eu de bien fatal si elle s'était arrêtée là, l'empressement banal des courtisans, ces adorateurs fervents de tout astre qui se lève, on comprendra facilement que cet engouement ait été poussé aussi loin que possible, car il avait l'intérêt pour base.

Les deux ouvrages d'Henri Estienne : *Dialogues du nouveau françois italianisé* et la *Précellence du langage françois*[1], nous prouvent jusqu'où allait la fureur de l'imitation et le besoin de réaction qui se faisait sentir dans le domaine purement littéraire, comme la Saint-Barthélemy est le vivant et funeste témoignage de cet empirisme politique qui tendait alors à pervertir le caractère français, sans toutefois pouvoir y parvenir. Tandis que la conscience publique s'indignait contre cette atroce boucherie, le bon sens national protestait de son côté contre les excès de langage de maladroits imitateurs. Sous cette nation artificielle, qu'entraînait l'ambition ou la mode, il y avait la vraie France, qui ne pouvait pas plus admettre un massacre comme moyen de gouvernement qu'une ridicule affectation de formes étrangères comme moyen d'enrichir la langue ou de la réformer. « Je sçay bien, dit Balzac dans une de ses lettres, que les esprits de France sont ennemis de toutes sortes de chaisnes, et que douze cents ans de monarchie ne leur ont pu faire perdre la liberté, qui leur est aussi naturelle que la vie[2]. » Le mal se trouvait donc à côté du bien, l'abus à côté de l'usage; mais n'en est-il pas toujours ainsi? et tous les grands changements qui s'opèrent dans la constitution des peuples, aussi bien que dans celle des individus, ne sont-ils pas des crises, le plus souvent violentes, même lorsqu'elles sont le plus salutaires? Sans la passion, qui nous fait dépasser le but, pourrions-nous jamais l'atteindre? Non, sans doute, et il n'y eut là, du moins au point de vue littéraire,

[1] Voir, à ce sujet, le savant Essai sur Henri Estienne que M. Léon Feugère a placé en tête de son édition de la *Conformité du langage françois avec le grec.*

[2] *Lettres*, liv. IV, lett. XXV.

que cette portion d'erreur et d'excès qui semble l'inévitable condition de tout progrès humain, dans quelque sens que ce progrès s'accomplisse. Cela n'ôte rien à la légitimité de l'influence exercée par la littérature italienne sur la littérature française, je dirai plus, à sa nécessité, qui paraîtra claire à tous les yeux, si je parviens à lui donner dans mes paroles une partie seulement de l'évidence qu'elle a dans mon esprit.

Mais avant de rechercher les traces de cette influence, de déterminer ce qu'elle eut de bon, c'est à dire de spontané et de naturel, et de lui assigner ses limites raisonnables, il faut nous rendre compte des rapports et des différences qu'offraient, dès l'origine, le génie et la situation des deux peuples, soit dans l'ordre social, soit dans l'ordre intellectuel, et principalement à l'époque où la littérature de l'un commença d'agir sur la littérature de l'autre.

CHAPITRE II.

—

Du génie de la France et du génie de l'Italie.

La loi qui préside au développement de la France, comme de tous les êtres forts, c'est l'unité. Tous ses mouvements tendent vers l'unité; toutes ses secousses intérieures ou extérieures, toutes ses révolutions, même les plus irréfléchies en apparence, s'accomplissent au profit de l'unité. On peut se représenter le peuple français sous les traits d'un homme qui marche, à travers le tumulte de ses passions et la divergence de ses propres idées, à cette concentration des facultés, des sentiments et des forces, qui constitue la virilité suprême. La diversité qui est en lui et au dehors de lui ne l'effraie ni ne l'arrête; il est un, il se sent un, et il sait qu'il n'entrera en possession de toute sa puissance que le jour où cette unité éclatera tout à la fois dans ses prin-

cipes et dans ses actes. Ainsi fait le peuple français. Il se dégage lentement, mais sûrement, de l'anarchie féodale du moyen-âge, de ces longues guerres avec les Anglais, encore plus féodales peut-être qu'étrangères, des déchirements religieux et civils du XVIe siècle, des insurrections aristocratiques du XVIIe, et aboutit, dans la politique comme dans l'art, à l'éclat du siècle de Louis XIV. Mais ce n'est là qu'une première halte et une première conquête. Il a l'unité d'action et de pouvoir; il voudra bientôt une autre unité, plus générale et plus profonde, l'unité des droits et des devoirs, qui se nomme l'égalité.

Cette tendance irrésistible, qui le gouverne et l'entraîne, a pour résultat de lui inspirer de bonne heure des principes, non point sans doute raisonnés et précis, à la manière des individus, mais indéterminés et instinctifs, à la manière des nations. On en peut trouver la preuve dans les écrivains politiques, plus sujets que tous les autres aux entraînements des circonstances, et portés, en tous pays, à incliner la règle sous les faits. Or, chez nous, dès le commencement, ceux qui exposent dans leurs écrits des idées politiques, soit comme historiens, soit comme théoriciens, sont dirigés, souvent même à leur insu, par des principes, et, à leur défaut, par la droiture du sens moral qui en tient lieu. Commines lui-même, bien que séduit et presque charmé par les infinies ressources que déploie Louis XI dans sa politique astucieuse, et d'ailleurs engagé de sa personne dans ces luttes sanglantes, mêlées d'intrigues et de trahisons, où se débat son siècle, a cependant plus d'un retour vers les saines notions de vérité et de justice, et quand il s'agit de juger ce maître admiré, il nous montre à son lit de mort la Providence qui veille, souveraine vengeresse

de l'humanité et de la religion méconnues ; si bien qu'on croirait entendre, non plus la parole facile d'un chroniqueur, mais la voix sévère d'un orateur chrétien. Faudra-t-il s'étonner plus tard que La Boëtie proteste, au nom de la liberté et de l'égalité, contre la servitude volontaire; que Bossuet voie partout le doigt de Dieu dans les grands événements de l'histoire ; que Fénelon donne aux gouvernements, pour unique base, la justice, pour unique but, le bonheur des peuples; que Montesquieu aille chercher dans la nature de l'homme et la tradition du genre humain le fondement des lois et l'équilibre politique des sociétés ; que Voltaire prêche, avec une ardeur infatigable, le dogme philosophique de l'humanité et de la tolérance; que J.-J. Rousseau remonte à la source même de la souveraineté et s'efforce d'expliquer le contrat primitif qui relie entre eux les hommes ? non; car tous ces écrivains, quelques différences ou contradictions qui les séparent, qu'ils soient prêtres, magistrats ou philosophes, partisans du pouvoir absolu, de la monarchie représentative ou de la république, sont d'accord pour reconnaître des principes supérieurs aux intérêts particuliers des gouvernements et pour mettre les intérêts de tous sous la sauvegarde des lois.

Ce besoin d'unité et de simplification logique, nous le retrouvons partout comme la condition même du génie national : dans la philosophie, que Descartes appuie fortement sur la plus invincible de toutes les unités, celle de la conscience individuelle ; dans la religion, qui échappe en France, dès l'époque de saint Louis, aux étreintes formidables de la théocratie. Indépendante et respectée dans sa sphère, chez nous l'Eglise s'associe au pouvoir civil, qu'ailleurs elle domine ou entrave, et, sans rompre ses liens na-

turels avec Rome, elle ose et peut à bon droit s'appeler l'Eglise gallicane.

Quel sera donc le génie littéraire d'un tel peuple? Dépendra-t-il d'une puissante impulsion reçue au commencement et qui se prolongera à travers les siècles, comme en Grèce, à partir d'Homère, comme en Italie, à partir de Dante, comme en Angleterre, à partir de Shakspeare? non, car son génie véritable, c'est l'unité, et l'unité ne se forme pas en un jour, mais en une longue suite d'années; elle est le produit de l'inspiration commune, non d'une inspiration isolée, si énergique qu'on la suppose. Homère, Dante, Shakspeare, par un privilége tout à fait exceptionnel, résument le génie de toute une race, avant que cette race en ait pleinement conscience elle-même, et ce génie n'aura peut-être jamais d'unité réelle que dans ces premiers monuments, d'où s'écoulent, comme d'une source inépuisable, toute une langue et toute une littérature. Le génie littéraire de la France, au contraire, qui va de la diversité à l'unité, se forme progressivement par une série non interrompue d'essais, naïfs d'abord, puis raisonnés, d'imitations, la plupart utiles et fécondes, même dans leurs excès, et aboutit à ce merveilleux ensemble de chefs-d'œuvre où la communauté d'instincts et de tendances n'exclut pas les différences de sentiments et d'idées, où la prédominance d'un type unique n'empêche pas la mobile variété des physionomies. Dans la littérature d'une nation ainsi organisée il y aura donc, non pas épanouissement énergique et rapide, mais progrès lent et continu; elle subira l'influence des littératures étrangères, plus précoces ou plus hâtives, et semblera s'en éprendre jusqu'à s'abdiquer elle-même; mais ces influences du dehors ne la troubleront jamais qu'en passant; le calme une fois

revenu, elle reprendra sa marche un instant suspendue, plus ferme qu'auparavant et plus semblable à elle-même peut-être; car, suivant son génie personnel, de toutes ses acquisitions elle aura fait sa propre substance.

Il est clair que la France, avec ces dispositions caractéristiques, ne devait avoir son grand siècle littéraire qu'après l'Italie et l'Espagne. Elle avait besoin d'amasser toutes ses forces intellectuelles, morales et même politiques, pour exprimer sa pensée avec une autorité digne de son génie et du rôle qu'elle était appelée à jouer dans le monde. Cette pensée d'ailleurs, c'était moins la sienne que celle de tous. Elle ne se tourmentait pas pour la rendre originale; il lui suffisait qu'elle fût vraie. Dès les premiers temps elle était même portée à confondre presque ce qu'on nomme prose et ce qu'on nomme poésie, au rebours des autres nations qui, sans le vouloir, ont mis tant de différence entre le langage des vers et le langage ordinaire. A quoi bon une ligne de démarcation si tranchée, puisque l'une de ces deux formes n'avait à exprimer, comme l'autre, que les données générales du sens commun? On marchait donc facilement d'accord, poètes et prosateurs, et l'on avançait lentement vers l'époque de la maturité, qui, n'étant pas chez nous trop précoce, devait être forte, sensée et féconde. Qu'il y eût, à l'origine, dans l'esprit français, si sage toujours, même dans l'intempérance, une verve de causticité maligne et de gaîté railleuse, une sorte de philosophie aiguisée de bon sens, de finesse et de franchise, cela n'a pas lieu d'étonner; sa gaîté était l'arme naturelle de sa raison, et sa grâce facile le témoignage de sa force. Il n'appartient qu'aux êtres doués d'une organisation vigoureuse, et de cet équilibre à la fois moral et physique que produit l'unité, de se mou-

voir avec cette aisance, d'accomplir avec cette souplesse gracieuse les actes qui réclament le plus d'énergie. Tel est en effet le caractère habituel de notre littérature que l'effort ne s'y fait pas sentir, qu'elle met tout son art à être simple, même lorsqu'elle manque encore de force, et ne cesse pas d'être ingénieuse, même lorsqu'elle est maîtresse de tous ses moyens.

Tout ce que je viens de dire du génie littéraire de la France peut se dire également de sa langue. Elle n'a pas son unité première dans les ouvrages d'un Homère ou d'un Dante ; elle est formée par tous et pour tous. Elle se développe donc simultanément avec l'esprit français, dont elle est l'image extérieure et la fidèle interprète. Si elle n'éclate pas tout à coup dans les pages d'un poème inspiré, elle se fortifie peu à peu avec la nation qui la parle, échappe aux langueurs intermittentes qui suivent une croissance prématurée, et n'acquiert toute sa valeur qu'au moment où la nation a toute la sienne. Elle parcourt donc successivement toutes ses phases naturelles jusqu'à l'heure de sa pleine et entière virilité, et garde toutes ses ressources pour l'époque où la France aura besoin d'une expression noble et mâle pour une pensée sévère. Elle échappe aussi aux dangers du morcellement et à la rivalité des dialectes provinciaux, tués chez nous, au moins comme langues littéraires, par la prépondérance de Paris et l'influence croissante de la cour.

J'ai fait remarquer plus haut qu'il n'y eut pas, à proprement parler, en France, grâce à cette unité qui est la loi de notre développement national, une langue spéciale pour la poésie. C'est que cette langue commune, remarquable surtout par son élégante précision et sa clarté logique, eût perdu ses caractères essentiels en admettant, soit ces hardiesses

d'usage, soit ces audaces de l'inspiration personnelle qu'aucune autre nation de l'Europe n'interdit à ses poètes. Cette langue d'ailleurs est si bien faite pour l'unité que ses éléments matériels eux-mêmes semblent combinés tout exprès pour exclure les formes de style trop individuelles et favoriser l'emploi des formes plus générales. Elle n'a ni assez d'éclat dans les sons ni assez de liberté dans les inversions pour ne pas attacher beaucoup plus d'importance au dessin qu'à la couleur, à la pensée qu'à l'image qui la représente, à l'harmonie idéale de l'ensemble qu'à l'harmonie positive des mots et des syllabes sonores. Fille du latin, elle l'abrége dans ses mots et le simplifie dans ses tours. Tantôt elle contracte les terminaisons, tantôt elle les transforme en syllabes muettos, venant ainsi en aide à la rapidité de prononciation inévitable chez un peuple aussi vif que nous le sommes. Dépourvu, ou à peu près, d'accent tonique, elle coule la phraso d'un jet, au lieu de la scander, comme l'italien par exemple, au profit de la mélodie, mais au préjudice de la gravité, et donne ainsi à l'expression de l'idée toute clarté, toute netteté, toute puissance, en privant, il faut l'avouer, la poésie des ressources musicales que possèdent la plupart des autres langues de l'Europe.

Une telle littérature, servie par une telle langue, devra évidemment avoir pour but constant et nécessaire, non l'invention de nouvelles formes poétiques, mais la production de la pensée. Ce n'est pas l'imagination qui s'y montrera dominante, c'est la raison; et cela se conçoit, car l'imagination, livrée à toutes les influences extérieures de climat, de race, d'institutions, de mœurs, est un instrument de séparation et de diversité, tandis que la raison, dont le caractèro fondamental est d'être humaine ou universelle, s'élève

au-dessus des phénomènes variables, des influences purement physiques, et réunit par conséquent ce que l'imagination sépare. En France, d'ailleurs, tout s'est trouvé d'accord pour aller à l'unité, disons mieux, à l'universalité ; si bien qu'on peut dire de notre nation, si souvent accusée de légèreté et d'inconséquence, qu'elle a été gouvernée plus qu'aucune autre par des instincts et des tendances toujours les mêmes, et que la plupart de ses erreurs ou de ses fautes viennent de son penchant à placer son but dans la large sphère des vérités humaines, au lieu de le maintenir dans le cercle étroit des passions égoïstes et des intérêts vulgaires.

Ces caractères du génie français existaient dès le commencement du XVI[e] siècle, et même auparavant, c'est à dire à l'époque où se fait sentir en France l'action de la littérature italienne. S'il n'était pas encore développé sur tous les points, il s'annonçait déjà tel qu'il devait être ; ses prédilections et ses répugnances étaient partout visibles, et il n'a fait plus tard que suivre la voie qu'il s'était d'abord tracée.

Que pouvait l'Italie pour le bien ou le mal en agissant sur des esprits ainsi disposés ? C'est ce que je tenterai de dire, après avoir mis en regard de cette esquisse sommaire l'idée que je me suis faite du génie italien, entièrement achevé ou du moins facile à déterminer dès le XIV[e] siècle.

Cette unité que la France accomplit à travers tous les obstacles, par le seul exercice de ses aptitudes naturelles, l'Italie la rêve toujours et ne l'accomplit jamais. Elle n'a pas seulement, comme la France, pour l'entraver dans son développement, des grands vassaux avec leurs prétentions de jour en jour plus restreintes, avec leurs résistances de jour

en jour plus molles, mais des peuples organisés séparément sous des régimes très divers, des associations différentes de vues, de tendances, de mœurs, surtout de passions et d'intérêts. Ses provinces sont des états souverains qui s'appellent Rome, Naples, Milan, Venise, Gênes, Florence, Pise, Ferrare, etc. La période brillante de son existence est au moyen-âge, et elle y reste attachée et comme enchaînée, malgré tous ses efforts pour en sortir. Au moyen-âge, elle est puissante en Europe par la suprématie morale de la papauté, et développe son activité par le mouvemont politique et commercial de ses républiques. Mais cette activité mêmo, en donnant plus de vigueur à l'esprit local et d'ascendant aux intérêts municipaux, entretient la rivalité des villes, et, avec la rivalité, la division qui en est la suite. Rome d'ailleurs, qui conserve l'unité religieuse par son autorité spirituelle, est en même temps, par son pouvoir temporel, une cause permanente de troubles dans l'ordre civil et politique. Trop faible, par ses ressources matérielles et la courte durée du règne do ses pontifes, pour réunir à son profit les tronçons séparés do la nationalité italienne, elle est trop forte et trop bien protégée par le respect qu'elle inspire, comme puissance religieuse, pour être entraînée elle-même dans un mouvement quelconque d'unité monarchique ou républicaine. Placée au centre de l'Italie, qu'elle coupe en deux parties presque égales, son intérêt de tous les jours est de diviser en politique ceux qu'elle réunit en religion. Aussi tous les grands esprits qui cherchent ou rêvent l'unité do l'Italie se tournent-ils vers elle pour lui demander compto de sa conduite politique, et la rendent-ils responsable de tous les maux de leur pays, Dante et Machiavel surtout, dont on connaît assez les énergiques réclamations.

Qu'arrive-t-il de là? C'est que peu à peu la liberté succombe en Italie, avec ses orages sans doute et ses luttes journalières, mais aussi avec ses vives impulsions et ses rivalités fécondes, que ne peut remplacer le despotisme mesquin, quoique souvent très éclairé et assez doux, des petites cours qui partout lui succèdent. Un despotisme général et unique, fût-ce celui des empereurs, fût-ce celui des papes, eût appris du moins à l'Italie, tout entière régie par une seule autorité, à vivre de la même vie, à agir en vue des mêmes intérêts, et eût compensé largement par le bienfait de l'unité le malheur d'une oppression nécessairement passagère.

L'Italie resta donc divisée, en proie aux dissensions intestines et aux entreprises de l'étranger, et son déclin comme nation commença tout juste à cette heure si éclatante de la renaissance, où tous les autres pays de l'Europe, comprenant enfin leur propre génie, aspiraient hardiment à le développer dans toutes les directions. Elle ne conserva plus, des agitations anarchiques du moyen-âge, que le mépris des principes et de la morale en politique, et se débattit misérablement entre les intrigues des partis ou des princes, soit du dedans, soit du dehors, également impuissante à la paix et à la guerre, aussi incapable de porter le joug que de s'en affranchir. Dès le commencement du XIV[e] siècle, Dante, ce fier caractère, invoque l'appui de l'étranger, ne voyant plus de salut pour sa patrie que dans l'empereur, et se fait allemand pour être italien; vers la fin du XV[e], Machiavel, ce grand esprit, républicain convaincu, met indifféremment au service des tyrans, dans l'espoir peut-être d'en trouver un qui consomme à tout prix l'unité de l'Italie, les froides maximes d'un empirisme aussi impitoyable qu'immoral.

Toute l'histoire de l'Italie est dans ces deux dates et dans ces deux noms. Joignez à cela les scandales de la cour de Rome ou d'Avignon, si énergiquement peints par tant d'écrivains italiens, par Pétrarque et Boccace entre autres, les crimes des Borgia, les sanglantes et tortueuses pratiques des Médicis, à peine dissimulées aux yeux du monde par leur amour éclairé des lettres et des arts, et vous comprendrez ce que pouvait être ce génie littéraire de l'Italie, dont l'éclat illuminait l'Europe entière.

Que pouvait-il être, sinon le génie de l'art cultivé en lui-même et pour lui-même, indépendamment de son but philosophique ou moral? Tout poussait l'Italie dans cette voie, et ses propres tendances, et les circonstances au milieu desquelles elle se développait. Si elle avait à un haut degré le sentiment du beau et une merveilleuse aptitude pour l'exprimer dans toutes ses manifestations possibles, elle était sans cesse rejetée de la méditation sérieuse des choses vers la production sans cesse renouvelée des formes, soit dans les lettres, soit dans les arts proprement dits. Elle n'avait donc, à la Renaissance, ni une pensée commune à poursuivre et à réaliser, ni, à défaut de l'unité qui confond tout un peuple dans les mêmes vues et dans les mêmes actes, cette liberté qui engendre le vrai et le bien par le choc des sentiments et des idées. Ses princes et ses chefs excitent et protégent le génie, mais dans la création purement poétique, qu'ils croient sans danger pour leur autorité, non dans l'étude des grandes questions politiques, religieuses ou morales, qui pourrait l'ébranler, qui l'ébranlerait à coup sûr. Ils lui demandent ce qui peut intéresser ou plaire, non ce qui peut instruire.

Puis ce génie italien s'éveille en plein moyen-âge, avec

Dante, et jusqu'au bout il sera condamné à s'inspirer du moyen-âge, qu'il hait et qu'il renie, et à n'emprunter au génie de l'antiquité, qu'il aime avec passion et propage avec ardeur, que des formes de poèmes, de tableaux, de statues. Que chante Pétrarque après Dante et sa *Divine Comédie,* si fortement empreinte des couleurs du moyen-âge? l'amour chevaleresque du moyen-âge, dans un style, il est vrai, de plus en plus élégant et souple. Que fait Boccace à son tour? il répète le moyen-âge, en y associant du mieux qu'il peut l'antiquité, beaucoup plus préoccupé des formes du langage que du fond des choses. L'Arioste et le Tasse lui-même chantent le moyen-âge, le premier avec une douce et fine ironie, le second avec une foi toute poétique, qui voudrait bien être réelle et profonde et n'y parvient pas. Machiavel étudie la politique dans les écrivains antiques, les yeux fixés sur son époque encombrée des faits, des passions, des intérêts, des doctrines du moyen-âge. Partout enfin nous voyons la même lutte entre le passé et l'avenir, nous assistons à cet étrange spectacle d'une nation qui a provoqué la Renaissance en Europe, et, seule peut-être entre toutes, n'a su en tirer que ses conséquences littéraires, sans pouvoir lui rien arracher d'essentiel dans l'ordre civil ou religieux.

Au reste, ce caractère tout plastique du génie de l'Italie ne dépend pas seulement des causes que je viens d'énumérer. Il en est une autre, indiquée plus haut, qui a, selon moi, une grande importance : c'est la date même de son avènement. Toutes les autres nations de l'Europe, quand elles ont commencé à briller dans les lettres, outre les grands modèles de l'antiquité qui reparaissaient de toutes parts, avaient sous les yeux les chefs-d'œuvre de l'Italie; l'Italie, elle, n'avait pour modèles que les troubadours et les trou-

vères, et pour guide que son propre génie. Or, il n'est pas indifférent d'imiter de soi-même, et sans direction, ces monuments inspirateurs, ou de savoir auparavant, par l'exemple des autres, comment on imite avec fruit. Dans le premier cas, on prend facilement la forme pour le fond, et plus on a le sentiment de l'art, plus certainement on est porté à s'enivrer d'enthousiasme pour ces œuvres antiques, d'un art si achevé et si pur. On est pris alors d'une sorte de vertige; on n'a pas la force de se soustraire à la tyrannie de ces formes qui vous apparaissent avec tant d'éclat, de puissance et de beauté, et l'on se croit, avec raison peut-être, assez original pour les avoir reproduites avec bonheur dans ses propres ouvrages.

Telle a été, à peu de chose près, la situation de l'Italie à la Renaissance. Cette primauté dans l'imitation, compliquée d'autres circonstances non moins impérieuses, pour ne pas dire fatales, a tourné avant tout son génie vers l'invention des formes, et a borné là son originalité, qui était alors la seule possible, et qui est demeurée respectable autant que brillante, parce qu'elle était nécessaire. Aussi est-ce dans les arts proprement dits, dans l'architecture, dans la peinture, dans la sculpture, dans la musique, et dans cette partie de la création poétique qui touche plus spécialement à l'art, que l'Italie, d'ailleurs soutenue par ses éminentes facultés naturelles, s'est développée avec une incontestable supériorité. Les beaux-arts en effet se passent bien plus aisément de la pensée, j'entends de la pensée qui s'exprime directement et sans voile, que la poésie et en général que la littérature, au moins dans ce que celles-ci ont de sérieux, de profond, de hardi; ils ont pour but idéal, non le vrai, mais le beau, dont la manifestation est plus indépendante des

circonstances politiques; ou, pour mieux dire, ils n'atteignent le vrai que dans la réalisation du beau. Il n'y a donc pas à s'étonner que les arts aient été plus particulièrement encouragés par les gouvernements italiens, qui trouvaient, non sans motif, le sentiment du beau moins dangereux pour leur autorité que le sentiment du juste.

Ces caractères de la littérature italienne, la langue italienne les reproduit exactement, par une loi de conformité nécessaire, que j'ai signalée en parlant de notre littérature et de notre langue. Tout dans l'italien, ses qualités comme ses défauts, concourt également à l'expression de cette beauté extérieure, trop souvent sensuelle et purement physique. Accentuée et sonore, elle se prête avec trop de facilité à l'harmonie toute musicale du style, pour prendre au besoin l'allure ferme et grave que réclame une pensée profonde ou seulement sérieuse. Aussi est-elle mieux faite pour la poésie que pour la prose. Dans la prose, elle reste fatalement vouée à la reproduction des formes cicéroniennes, comme elle est tentée, dans les vers, de s'en tenir à la perfection mélodieuse de la poésie virgilienne. Cicéron et Virgile, en effet, voilà ses dieux; et il n'en pouvait être autrement, car jamais la langue des vers et celle de la prose n'ont atteint un plus haut degré d'harmonie que dans les ouvrages de ces deux grands écrivains. L'Italie devait aller à eux d'abord, et parce que son génie la poussait vers l'étude passionnée de la forme, et parce qu'elle était la première à imiter l'antiquité. C'est donc Virgile que suit Dante au début de la nouvelle ère poétique, et que suivront de plus en plus Pétrarque, l'Arioste, le Tasse; c'est Cicéron qui façonne la prose italienne avec Boccace, et l'achève avec Bembo, son fanatique adorateur. Si Machiavel échappe plus qu'un autre à cette

tyrannie des phrases oratoires, aux formes amples et flottantes, il le doit surtout à la vigueur de sa pensée, toujours à la recherche du fond solide et positif, et cet exemple, à ne l'envisager qu'au point de vue de la langue et du style, nous montre ce que l'Italie, douée comme elle l'était, eût pu faire en des circonstances plus heureuses.

Henri Estienne, dans la *Précellence du langage français*, soutient avec raison que notre langue est plus grave que la langue italienne, et il raille Bembo de sa prédilection pour certaines terminaisons plus agréables que fortes, sans en indiquer la cause, qui n'est autre, à mon avis, que cette tendance invincible de l'Italie à s'éprendre avant tout de la grâce des formes et de la musique du langage. Quant à la cause de notre supériorité sur ce point, le cardinal Du Perron l'a simplement, mais énergiquement exprimée : « C'est, dit-il, qu'elle est celle entre toutes qui représente le mieux les choses telles qu'elles sont. » Représenter les choses telles qu'elles sont, c'est ce que la langue italienne ne pouvait faire au même degré que la nôtre, car il eût fallu auparavant que la nation pût les voir et les sentir ainsi, ce qui est toujours, chez les nations comme chez les individus, le résultat de l'équilibre, ou, en d'autres termes, de l'unité. Or, l'Italie n'ayant point d'unité, puisqu'elle n'avait pas de nationalité véritable, l'idiome commun y était forcément morcelé, tiraillé, en butte à mille caprices d'imagination et d'usage; les dialectes devaient en conséquence s'y développer plus à l'aise et y prendre plus d'autorité que chez nous, où la langue, suivant l'entraînement général qui nous poussait vers l'unité en toutes choses, tendait à se modeler sur un type uniforme, et trouvait même, au moment précis où cela devenait nécessaire, un instrument de régularisa-

tion et de discipline dans l'Académie française. Ce n'est pas que l'Italie, nous précédant là comme ailleurs, n'ait tenté aussi d'organiser des corps littéraires, et n'en ait eu même de célèbres ; mais dominée par sa situation politique et le morcellement de son territoire, source incessante de rivalités et de luttes, elle n'aboutit qu'à créer des institutions locales dans chacune des villes qui aspiraient à se faire le centre du mouvement intellectuel. En un mot, l'Italie eut des académies, nous avons eu l'Académie.

Cette multiplicité de sociétés savantes fut certainement une cause d'exagération et de raffinement dans les formes de la langue et du style ; aussi les querelles purement grammaticales prirent-elles en ce pays une ardeur et une âpreté que nous n'avons guères connues. Notre langue eut sans doute un rude et impitoyable dictateur dans Malherbe; mais l'Italie subit tous les inconvénients de la liberté sans en avoir les avantages. Bref, cette langue italienne, si douce, si flexible, si colorée, si harmonieuse, fut habituellement claire sans précision, élégante sans noblesse, et sujette à s'amollir, bien qu'elle fût capable de vigueur. Elle rencontra fatalement toutes les influences qui devaient tourner sa douceur naturelle en faiblesse, et ne se raffermit que par exception entre des mains viriles, mais seulement après des siècles d'énervement et de langueur, et quand depuis longtemps elle avait cessé d'agir sur les littératures émancipées.

Pour compléter ce parallèle et lui donner comme une base positive qui me permette d'en mieux fixer les lignes, je vais rechercher quels étaient les caractères des deux génies au XIV[e] siècle, en le saisissant, pour ainsi dire, sur le fait et en action dans les deux monuments poétiques les plus considérables de cette époque, le *Roman de la Rose*

et la *Divine Comédie*. Les différences saillantes de ces deux œuvres contemporaines et leurs rapports moins apparents, mais non moins certains, me conduiront naturellement aux conclusions que je poursuis dans cet examen comparé du génie de la France et du génie de l'Italie. Si l'on s'étonne d'abord d'un rapprochement entre deux monuments littéraires dont l'un semble hors de toute proportion avec l'autre, on comprendra bientôt, je l'espère, que cette comparaison est fondée sur des motifs sérieux et que je prends ici la voie la plus sûre pour échapper au vague des généralités.

CHAPITRE III.

—

Le Roman de la Rose et la Divine Comédie.

Le premier caractère qui me frappe dans les deux poèmes est celui d'encyclopédie. C'était une tendance générale de l'époque, où l'on aurait grand tort pourtant de ne voir qu'une mode passagère, qu'un goût plus ou moins barbare, en ce qu'il répugne à la vraie poésie. Il y avait là plus qu'une mode, plus qu'un goût : il y avait un besoin et une nécessité. Après sa période héroïque, qui finissait avec les croisades, le moyen-âge se résumait, aux premières lueurs de la Renaissance, dans les œuvres des poètes, ces traducteurs populaires ou inspirés de toutes les idées qui germent confusément dans les esprits, de tous les sentiments qui s'agitent sourdement au fond des cœurs. Guillaume de Lorris et Jean de Meung en France, Dante en Italie, ensevelissaient dans leurs vers encyclopédiques, suivant la me-

sure de leurs forces, suivant aussi le génie de leur temps et celui de leur nation, toute une période de l'histoire condamnée à périr, et dont ils hâtaient eux-mêmes la fin, comme plus tard, au XVIIIe siècle, d'autres encyclopédistes préparèrent la transformation d'une société vieillie qui allait disparaître. Or, on ne peut achever ni même commencer une telle entreprise, sans être poussé par des idées nouvelles et d'énergiques pressentiments d'avenir. Ce qui prouve la justesse de cette vue, c'est la destinée des deux ouvrages dont je cherche à expliquer le caractère. Tandis que les épopées de Charlemagne et d'Arthur tombaient de plus en plus au rang des fictions purement romanesques, et se multipliaient indéfiniment pour le seul plaisir des imaginations oisives, sans pouvoir sauver de l'oubli le nom de leurs auteurs, la France et l'Italie illustraient, en adoptant leurs inventions poétiques, celle-ci Dante, celle-là Guillaume de Lorris et Jean de Meung. La France acceptait le *Roman de la Rose* comme la reproduction fidèle de son caractère et de ses tendances, et en faisait, plusieurs siècles durant, le bréviaire des esprits cultivés ; l'Italie venait apprendre, dans la *Divine Comédie,* à parler et à écrire sa propre langue, gravée sur l'airain pour l'éternité par le vieux gibelin qu'avait exilé Florence, comme pour le donner plus sûrement à l'Italie tout entière. Ainsi ces deux poèmes se touchent par le fond, et ce qui est dans l'un se retrouve dans l'autre. Philosophie, science, théologie, politique, histoire, art, antiquité, moyen-âge, satire des hommes et des choses, il y a de tout cela dans le *Roman de la Rose* aussi bien que dans la *Divine Comédie.*

Si le fond est semblable, la forme générale ne l'est pas moins. Le *Roman* est allégorique et fantastique comme le

poème, ou plutôt comme la *Comédie ;* car il y a jusque dans le titre des deux ouvrages cette singulière ressemblance, que le roman tire sa qualification, non de son genre, mais de sa langue, et que la comédie tire la sienne, non de sa forme, qui n'est point dramatique, mais de son style. C'est là encore une preuve de cette confusion, ou mieux, de cette disposition à généraliser qui se montre partout au moyen-âge. L'allégorie est la forme qu'affectionnent la poésie et l'art au XIV[e] siècle, et le fantastique l'enveloppe à peu près obligée de toute poésie qui touche à l'abstraction scientifique ou à la réalité présente. Il ne faut donc ni louer ni blâmer les auteurs des deux poèmes d'avoir fait ce qu'ils ne pouvaient éviter de faire ; ils se conformaient au goût et aux nécessités de leur époque, qui leur offrait un cadre tout préparé pour y enchâsser leurs sentiments et leurs idées. Guillaume de Lorris a un songe, Dante une vision, ce qui revient au même. Ils n'avaient guère eu la liberté du choix, et le songe de l'un comme la vision de l'autre n'étaient que la continuation d'un nombre infini de fictions semblables. Eux seuls toutefois sont à bon droit réputés originaux, non parce qu'ils ont eu le mérite de la nouveauté, mérite assez mince en littérature, mais parce qu'ils ont les premiers imprimé un caractère de force et de perfection relative à des fictions communes, dont nul autre n'eût pu avec justice réclamer la propriété personnelle. On remarquera que le poète français et le poète italien ont eu également soin d'indiquer, au début de leur poème, l'âge qu'ils avaient quand leur est arrivé l'événement merveilleux qu'ils vont raconter. Cela était encore dans la tradition, et j'ajoute, dans les conditions du genre. En tous les temps on s'efforce, soit volontairement, soit par instinct, de donner à ces sujets fantasti-

ques un air de réalité et de vraisemblance, sans douto pour mieux satisfaire cette propension invincible de l'esprit humain, qui refuserait de s'attacher au mensonge poétique, s'il n'était pour lui l'ombre de la vérité, s'il ne pouvait le prendre pour la vérité même.

Guillaume de Lorris a vingt ans ; on est au mois de mai ; le poète rêve. De quoi rêvera-t-il, aux rayons doublement sereins et doux de la jeunesse et du printemps? Evidemment il rêvera d'amour ; car il est sous l'empire de ces ravissantes extases que provoquent dans nos âmes et la vie et l'année qui se couvrent ensemble de fleurs. Quant à Jean de Meung, le continuateur de cette gracieuse et jeune épopée, il n'a plus vingt ans tout à fait, bien que l'heure de la maturité ne soit pas venue pour lui. Il rit encore et s'égaie, mais avec une pointe fort aiguisée déjà de sarcasme et d'ironie. Cette différence entre les deux poètes se remarque aussi bien dans la forme que dans le fond des choses, dans le style que dans la pensée. Guillaume de Lorris décrit, entraîné par le besoin d'exprimer au dehors de lui les images qui sont en lui, trop peu habile d'ailleurs pour que ses figures ne soient pas très indécises et très vagues. Jean de Meung, lui, déclame plus déjà qu'il ne décrit. Il a trop d'idées pour ne pas vouloir les produire et les développer ; il est d'une époque trop jeune, relativement à nous du moins, pour ne pas confondre la déclamation avec l'éloquence, pour ne point aimer les longs discours, aussi chers, mais par des raisons différentes, au jeune homme qu'au vieillard, car la concision véritable n'appartient qu'à l'âge viril. Si Jean de Meung a conçu un caractère, il nous l'expliquera par la parole au lieu de nous le montrer en action. Il sait évidemment assez pour analyser et définir son personnage, mais non pour le

faire agir, comme un être vivant, sous nos yeux. C'est un observateur déjà pénétrant et sagace, un peintre de mœurs déjà savant, mais un écrivain diffus et un orateur infatigable, inhabile encore à concentrer ses idées et à les enfermer dans ces formes énergiquement précises qui les rendent indestructibles comme l'airain, impérissables comme la vérité.

Le *Roman de la Rose* n'offre rien de véritablement personnel, ni dans le dessein de l'ouvrage, ni dans la disposition des parties, ni dans le fond, ni dans la forme. Il semble même que le caractère d'universalité et de communauté, qui est la marque distinctive du génie français, ait été providentiellement empreinte sur la première œuvre où ce génie se soit manifesté clairement, puisque cette œuvre n'appartient pas à un seul auteur. De plus, il a fallu quarante années d'intervalle pour que Jean de Meung vînt continuer et compléter le poème inachevé de Guillaume de Lorris. On eût pu, au reste, le reprendre un siècle plus tard; il eût encore été ce qu'il est en réalité, une œuvre plus nationale qu'individuelle. Il annonce cet amour du lien commun, qui deviendra chez nos grands écrivains l'amour de la vérité générale. L'auteur personnifie des idées, faute de pouvoir créer des personnages vivants qui soient des types; il décrit longuement et minutieusement; il raisonne encore plus qu'il ne décrit; il définit encore plus qu'il ne peint; il vise enfin à l'éloquence toute française des développements moraux ou philosophiques. S'il aborde la théologie, il traite la question du libre arbitre et de la prescience divine, en affirmant énergiquement la liberté de l'homme; s'il prend parti dans les débats de son temps, c'est pour l'Université contre les ordres mendiants, c'est à dire pour le pouvoir

civil et national contre les prétentions envahissantes de Rome. Il préfère l'intelligence, qui est un droit, à la noblesse, qui est un fait, et les travaux de l'esprit aux prouesses des armes; tendance caractéristique en ce qu'elle prouve une réaction contre l'héroïsme grossier de l'époque antérieure, et accuse une différence profonde entre la poésie bourgeoise du *Roman de la Rose* et la poésie chevaleresque des Chansons de Gestes. Comme moraliste, il attaque surtout l'oisiveté et l'hypocrisie, deux vices odieux entre tous à l'activité laborieuse et à la franchise gauloise des Communes.

La langue du poème est généralement claire, facile, gracieuse, rapide; elle s'étend avec trop de complaisance en longues tirades, en phrases verbeuses, en énumérations interminables; mais ce sont là les qualités et les défauts de la jeunesse. Avec l'âge elle prendra de la fermeté sans perdre de son ampleur, et sa clarté deviendra irrésistible en s'armant de précision, en se parant d'élégance. Elle est, aussi bien que le poème tout entier, l'image du génie français au XIVe siècle et l'ébauche de ce qu'il doit être un jour. Tous les traits y sont : la grâce, la naïveté, la délicatesse, dans Guillaume de Lorris; la pensée, l'observation des caractères, la science des hommes et des choses, la verve satirique, le mouvement oratoire, dans Jean de Meung. Tout cela n'est qu'en germe; mais ces germes, on le sent d'avance, ne seront pas improductifs. Il y a là une matière abondante, encore molle, flottante et vague; mais laissez le temps faire son œuvre, et peu à peu ces éléments confus se resserreront, prendront de la force en se concentrant, acquerront finalement cette netteté élégante et vigoureuse des contours qu'on admire aux époques brillantes de notre littérature. Si cette poésie est encore enfermée et comme enfoncée dans le moyen-

âge, soyez sans crainte; elle ne tardera pas à s'en débarrasser, car elle aime avant tout la vérité, qui affranchit les intelligences. C'est une poésie de jeunesse, qui promet une maturité forte, pleine et féconde, précisément parce qu'elle n'est pas plus formée que la nation ni plus vieille que son âge. Aussi l'œuvre collective de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung a-t-elle le sort des poèmes d'Homère, qui, en passant de bouche en bouche, s'accommodaient à la langue des âges qu'ils avaient à traverser, sans que leur physionomie primitive s'altérât sensiblement, car ils étaient le résumé anticipé du génie grec et de la langue grecque. Nous voyons ainsi, de copies en copies, d'éditions en éditions, le *Roman de la Rose* se modifier dans ses détails, se plier aux progrès d'une langue encore incomplète et sans règles fixes, ayant en soi assez de vérité et de vie, et reproduisant d'ailleurs assez fidèlement l'esprit national pour suffire aux besoins intellectuels de plusieurs générations successives.

En un mot, peu de personnalité, mais beaucoup de nationalité ; rien de fini, rien d'achevé, rien de parfait, mais des germes déjà développés et l'espérance prochaine de ce qui doit être : tels me semblent être les caractères principaux du *Roman de la Rose*. Je dois cependant ajouter ici, pour éviter toute méprise, que je n'ai point prétendu donner une analyse, même très succincte, de ce poème, pas plus que je n'ai l'intention d'analyser la *Divine Comédie*, dont il me reste à parler. Des critiques éminents de notre époque se sont acquittés avec supériorité de cette tâche, qui n'était pas la mienne, et je ne peux mieux faire que de renvoyer le lecteur à leurs ouvrages [1].

[1] Voir particulièrement, pour le *Roman de la Rose*, l'excellente *Histoire de la Littérature française* de M. Géruzez.

Dante n'a pas vingt ans, comme Guillaume de Lorris; il a trente-trois ans, ou, suivant son expression, il est parvenu au milieu du chemin de la vie, lorsqu'il se trouve transporté, non pas dans un jardin plein de voluptés et de fleurs, et où domine la rose, objet de son amour, mais dans une forêt tellement sauvage, âpre et terrible, qu'il tremble encore rien que d'y penser. Aussi ne doit-on pas s'attendre à rencontrer dans le poème italien l'allégorie ingénieuse et superficielle du poème français, bien qu'on puisse voir dans la Rose, au dire de Clément Marot, ou *l'état de sapience,* ou le *souverain bien infini et la gloire d'éternelle béatitude,* et peut-être toutes ces grandes choses à la fois. L'allégorie de Dante est autrement large, profonde et puissante. Il n'invente pas plus son cadre que Guillaume de Lorris et Jean de Meung; il le prend tout fait autour de lui, sauf à le pénétrer des vives clartés de l'antiquité renaissante. Comme eux, au reste, ce n'est point un héros étranger à sa personne, c'est sa personne même qu'il met en scène. Il aurait pu, sur les pas de Virgile, conduire un autre Enée dans l'empire des morts, et il l'eût fait sans doute deux siècles plus tard; mais il est né, il a grandi en plein moyen-âge; il s'est familiarisé de bonne heure avec ces visions fantastiques, fruits de l'ascétisme monacal et de la crédulité populaire; il n'a donc garde d'imaginer autre chose que ce qui a cours parmi ses contemporains. Plus ses idées sont neuves, plus son dessein est grand, plus il est obligé de se conformer au goût de son époque; car c'est bien assez de frapper les esprits et de remuer les passions par la vigueur souveraine de ses pensées, sans choquer encore les imaginations en leur offrant des formes inconnues. Lui-même d'ailleurs est tout rempli des images qu'il nous montre;

il les connaît dès le berceau; elles sont entrées en lui; elles sont devenues les figures de ses idées. Quand nous supposons qu'il avait le choix de son cadre poétique, peut-être nous trompons-nous : la condition de son génie, c'était de se révéler à nous simplement, naturellement, et pour cela il fallait que son inspiration ne fût pas gênée par l'invention de formes absolument nouvelles ni par la nécessité de faire accepter ces formes à des imaginations non préparées. Aussi ses pensées se précipitèrent-elles avec puissance dans le lit qu'elles trouvaient creusé; seulement elles l'élargirent en y faisant entrer, de gré ou de force, tout ce qu'il était possible de savoir ou d'entrevoir alors.

Si l'on a découvert tant de choses dans le *Roman de la Rose;* si l'on a pu donner un sens mystique à l'allégorie amoureuse de Guillaume de Lorris, commentée d'une façon si profane par Jean de Meung, combien n'en a-t-on pas dû, à plus forte raison, découvrir dans la *Divine Comédie!* On a multiplié sans fin les gloses, les interprétations, les commentaires, et entassé volumes sur volumes. A toutes ces conjectures je n'ajouterai pas les miennes, qu'on se rassure. Je me contenterai d'examiner la *Divine Comédie* sans prévention, sans parti pris, sans y chercher autre chose que ce que son auteur y a voulu mettre et ce que tout le monde peut y voir.

Dante n'est point hérétique, comme quelques-uns se sont efforcés de le démontrer; il est bien catholique; il l'est surtout dans le vrai sens du mot, universel. Ne pouvant ni ne voulant briser le cercle où l'enferme la foi, il construit, au seuil même des trois mondes qu'il va parcourir, une sorte d'Elysée, et pour ainsi dire, de Panthéon, où il place à part, en les baignant d'une immortelle lumière, les âmes de ceux

auxquels il reconnaît cette orthodoxie de la vertu et du génie, qui échappe aux conditions ordinaires du temps et résiste à la différence des dogmes religieux. Après avoir pris pour base de son poème l'universalité philosophique et prouvé cette haute impartialité sans laquelle il n'y a pas de génie complet, il parcourt successivement l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, conduit par Virgile, ce clair et intelligible emblème, sauf dans le dernier des mondes qu'il visite, et où il ne peut être introduit que par l'amour chrétien et la science chrétienne, puisque le terme de sa course et le but de ses aspirations est le Dieu suprême, l'invisible et ineffable Trinité de la théologie chrétienne.

On lui a reproché, au point de vue de l'art, la disposition ou le plan de son poème. Pourquoi, a-t-on dit, place-t-il au commencement la partie la plus dramatique de son récit, cette peinture de l'Enfer, si émouvante et si terrible, pour ralentir de plus en plus l'intérêt en nous faisant passer de l'Enfer au Purgatoire, du Purgatoire au Paradis, de plus en plus mystique, c'est à dire théologien, et de moins en moins poète? Cette objection serait fondée peut-être s'il s'agissait d'un autre homme, d'un autre sujet, d'une autre époque. Elle est vraie surtout pour ceux qui ne voient dans un poème épique qu'une suite d'événements disposés dans un certain ordre, en vue de l'intérêt dramatique, pour exciter en nous des émotions croissantes. Mais Dante eût été bien étonné si on lui eût adressé cette objection. Ou il ne l'eût pas comprise, ou il eût répondu victorieusement qu'il n'était pas libre de renverser l'ordre des parties, cet ordre lui étant commandé par son sujet; que d'ailleurs pour lui, comme sans doute pour ses contemporains, il y avait progression dans l'intérêt, puisqu'il s'élevait du monde inférieur au

monde intermédiaire, et du monde intermédiaire au monde supérieur; puisqu'il décrivait d'abord la sphère où s'agitent dans l'erreur les misérables passions des hommes, puis la région des épreuves expiatoires et des vérités, soit philosophiques, soit poétiques, puis le séjour des âmes saintes et de l'éternelle béatitude; puisqu'enfin il montait toujours, préférant, en homme, en philosophe, en théologien, ce qui est plus pur à ce qui est moins pur, ce qui est la vérité à ce qui est le mensonge, et plaçait la jouissance du bien infini au-dessus des grossières sensations de la terre. Si nous sortons de cette donnée si simple, qui perce d'un bout à l'autre de l'ouvrage, la *Divine Comédie* n'est plus que l'œuvre bizarre d'un écrivain de génie sans doute, mais barbare et encore à demi enfoui sous le froc d'un moine.

Dans ce cadre immense se déploient la pensée philosophique la plus impartiale et la plus haute, la science théologique la plus riche, les connaissances historiques les plus étendues, et le souffle politique la traverse d'un bout à l'autre, comme pour lui donner la réalité et la vie. Il semble même que plus le poète avance, que plus il monte, plus il y a d'amertume dans ses sentiments et d'âpreté dans ses paroles; soit que le contraste cruel qui existe entre les agitations au milieu desquelles il vit et la paix de ces sphères idéales où le transportent ses rêves aiguise sa colère en renouvelant ses douleurs, soit qu'en voyant se prolonger son exil il sente le fardeau peser plus lourdement sur ses fortes épaules.

Dante est gibelin, c'est à dire partisan du pouvoir civil et de l'unité de l'Italie, qu'il ne croit possible que sous l'autorité des empereurs; Dante est catholique, ainsi que je l'ai dit plus haut, c'est à dire convaincu de l'unité du genre humain, dont il voit la consécration dans la communauté

d'une même foi largement comprise, et ami dévoué de l'Eglise spirituelle, tout en répudiant l'influence dissolvante de la papauté temporelle.

J'ai signalé précédemment le caractère plus national qu'individuel du *Roman de la Rose;* au contraire, la *Divine Comédie* est plus individuelle que nationale. L'unité du poème est tout entière dans la personnalité du poète. Ce n'est pas la nationalité italienne, c'est le génie de Dante qui est *un,* comme la puissance créatrice dont il n'est qu'un reflet. Dante, poète, est un homme fait; sa langue est une langue faite. Pour avoir pu lui donner cette énergie mâle qui la distingue dans ses vers, il fallait bien qu'il l'eût trouvée toute prête à recevoir son empreinte. Avant lui il y avait une langue, non pas fixée sans doute, non pas autorisée par des chefs-d'œuvre; mais elle l'était relativement bien plus que la langue française de la même époque. Il n'est besoin, pour s'en convaincre, que de jeter un coup-d'œil sur les poésies de Guido Guinicelli, Guittone di Arezzo, Guido Cavalcanti, les prédécesseurs immédiats de Dante. L'œuvre de celui-ci a été d'amener brusquement à l'âge viril cette langue et cette littérature auxquelles il était resté quelque chose des hésitations de la première jeunesse. Le génie de l'Italie, qui avait mûri dans les orages de la liberté, dans les malheurs de l'invasion et les déchirements des luttes intestines, devait éclore hâtivement. Mais ces éclosions rapides ne vont pas sans douleurs. L'épopée de Dante fut donc un effort. Aussi tout y est vigoureux et fortement concentré. La vie partout y fait éruption, trop pleine pour ne pas jaillir au lieu de se répandre. Dante, le théologien, le philosophe, le poète, est en même temps un politique qui agit et un homme que la passion remue. Ses idées ont un corps; les

personnages qu'il crée ou rencontre en son chemin sont de chair et d'os ; ils ont du sang dans les veines, un sang qui peut s'enflammer au feu de l'amour ou de la haine, et couler sous le glaive. Ce ne sont pas des abstractions idéales comme les personnages de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung; mais aussi ce ne sont pas des types, et ils ne peuvent jamais le devenir. Les êtres créés par l'imagination des deux poètes français font penser à ces génies des contes arabes dont la figure se dégage, terrible ou gracieuse, d'une sorte de nuage ou de fumée qui peu à peu se condense; ceux du poète italien ne font penser qu'aux êtres vivants qui nous entourent. Ses figures purement allégoriques elles-mêmes, son Lúcifer, par exemple, ont des contours singulièrement nets, vigoureux et précis. Avant de les voir comme idées, il les a vues comme images. Sa langue est tellement personnelle qu'on peut la dire dantesque avant de la dire italienne. Aussi s'élève-t-il partout en Italie des chaires publiques pour la commenter et l'expliquer. Il faut sans cesse remonter à la source, et cette source a la profondeur mystérieuse de toutes les grandes origines. Si la langue italienne, à ce moment, n'a pas la souplesse indécise de la langue française contemporaine, c'est qu'elle ne doit pas être, elle est; c'est qu'elle n'attend pas sa forme définitive du temps et des hommes, elle leur impose la sienne. Pétrarque, qui succède à Dante et qui paraît avoir pour mission spéciale d'adoucir sa langue âpre, concentrée et sonore; Boccace, son premier commentateur, qui repétrit cette langue pour l'appliquer, en l'assouplissant, aux harmonies périodiques du vers et de la prose, ne peuvent guère lui emprunter que des formes de style, car il semble avoir dévoré d'avance l'héritage de force et de gravité qu'un tel début pouvait promettre à ses successeurs.

C'est que Dante n'est pas seulement italien, il est encore, il est surtout européen. Si on le considère simplement comme poète italien et créateur de la littérature italienne, quelque génie et quelque influence qu'on lui accorde, on ne pourra s'expliquer cette différence de plus en plus marquée qui existe entre le vieux poète florentin et ceux qui deviennent après lui, dans les lettres, les interprètes accrédités du génie de l'Italie ; il sera impossible de comprendre que la sublime profondeur de la *Divine Comédie* et l'admirable énergie de sa langue aient dégénéré si vîte en idées trop souvent superficielles et en brillantes mélodies. Homère est un créateur, comme Dante, et le plus grand des créateurs; mais la littérature grecque, qu'il ouvre si majestueusement, cinq siècles après lui vit encore de son souffle, et son génie respire, toujours aussi plein, toujours aussi puissant, dans Eschyle, Sophocle et Euripide, pour ne nommer que des poètes, après avoir animé en passant Tyrtée, Simonide et Pindare. L'Italie, au contraire, à peine armée d'une langue virile par son poète, abandonne aussitôt ses traces et se tourne vers les raffinements du sentiment et de l'esprit, elle qui s'était nourrie à son début, à ce qu'il semble du moins, des mâles et sévères pensées de ce génie austère. Cette contradiction pourtant n'est qu'apparente. Ce que les diverses familles de la race grecque sont à Homère, poète ionien, les diverses nations européennes le sont à Dante, poète italien. L'unité du premier embrasse la Grèce, l'unité du second embrasse l'Europe chrétienne. Aussi, tandis que l'action d'Homère, plus resserrée, mais plus directe, ne s'exerce d'abord que sur les Grecs, pour passer ensuite aux Romains, l'action de l'autre, plus étendue, mais indirecte, se fait sentir peu à peu à toutes les littératures renaissantes;

si bien que la *Divine Comédie* reste debout à l'origine des temps modernes, magnifique monument où se trouvent réunis et vigoureusement accusés déjà tous les traits qui doivent composer plus tard la physionomie complexe et heurtée du génie chrétien, modifié, fécondé et définitivement agrandi par le génie de l'antiquité.

Quant à l'Italie, si quelqu'un s'y souvient de Dante et le rappelle, ce ne sont pas tant ses poëtes et ses prosateurs que ses peintres et ses sculpteurs. Son véritable héritier, pendant la période de la Renaissance, ce n'est ni Pétrarque ni le Tasse, encore moins l'Arioste, ou Bembo, ou tout autre, c'est Michel-Ange. Dante est bien le poëte initiateur d'une nation d'artistes. Il est lui-même, comme écrivain, le plus énergique des peintres, et ce caractère domine en lui tous les autres. On a dit avec raison que chacun de ses vers pourrait être traduit par le pinceau. Nul poëte en effet n'a jamais peint comme lui. Tous ceux qui l'ont précédé, tous ceux qui l'ont suivi, même les plus vigoureux et les plus concis, paraissent, lorsqu'il s'agit de peindre, lâches et diffus auprès de lui. Il ne lui faut qu'un vers, qu'un trait, qu'un mot pour créer un tableau. Il voit tout sous une forme arrêtée, avec des couleurs riantes ou sombres, mais toujours puissantes, et surtout vraies; car ce qu'il voit, il le voit à travers ses propres impressions, non à travers les livres, comme la plupart des poëtes méridionaux qui sont venus après lui. Ce côté de son génie, l'Italie pouvait le saisir, et c'est le seul qu'elle ait pleinement compris. Il lui lègue une langue qui est sous sa plume et dont elle va faire à son tour un instrument d'expression pittoresque. Ainsi Dante se dédouble, si je puis dire, trop fort par le fond de ses pensées pour l'Italie de la Renaissance, mais assez large pour em-

brasser toutes les littératures modernes, et assez profond pour qu'en y regardant bien elles puissent se voir tout entières dans son œuvre comme dans un miroir immense.

Il y a loin d'une telle œuvre et d'un tel génie, me dira-t-on, à cette pâle ébauche qu'on nomme le *Roman de la Rose*. D'accord ; et cependant les deux littératures de la France et de l'Italie sont en germe dans ces deux monuments si différents d'aspect et d'une valeur si visiblement inégale. En France, la nation, la littérature, la langue, ont vingt ans comme le premier auteur du *Roman de la Rose*; en Italie, elles ont trente-trois ans comme l'auteur de la *Divine Comédie*. Aussi, où l'un essaie, l'autre achève, où l'un sourit, l'autre pleure. C'était un irréparable malheur pour l'Italie d'arriver si tôt à la virilité, quand le moyen-âge était encore trop fort pour lâcher sa proie ; c'était un grand bonheur pour la France d'y arriver plus tardivement, et dans un moment où elle pouvait s'enrichir, en politique, en philosophie, en littérature, de tout ce qui avait été fait avant elle.

CHAPITRE IV.

De la littérature française dans ses rapports nécessaires avec le génie de l'Italie et le génie de l'antiquité.

Ainsi s'annonçaient, dès le début, ces deux génies qui devaient se développer avec tant d'éclat et tenir une si large place dans l'histoire et les destinées de l'esprit moderne. Dante, je ne saurais trop le redire, est un Homère, non pour l'Italie seulement, mais pour l'Europe, dont il contient en germe tout le génie poétique. Des grands poètes qui viendront après lui, en Espagne, en France, en Angleterre, même en Allemagne, les uns le reproduiront au fond sans l'imiter, sans lui rien emprunter, et la plupart assurément sans le savoir; les autres lui devront de pouvoir donner à leurs pensées une forme plus brillante et plus ferme, car ils devront à ses successeurs italiens certaines grâces et certaines

élégances de style qui, sans la *Divine Comédie*, n'eussent pas été possibles. Sans la *Divine Comédie*, en effet, on ne comprendrait pas que la poésie de l'Italie soit arrivée si vite à cette perfection extérieure dont le charme s'est fait sentir à toutes les littératures modernes, même à celles du Nord, par l'intermédiaire du vieux poète anglais Chaucer.

Le *Roman de la Rose* ne pouvait avoir ni la même force d'initiation ni la même influence, car il est resté, par ses défauts comme par ses qualités, exclusivement et essentiellement français. Mais c'est pour cela qu'il était important de l'apprécier et de lui accorder sa juste valeur. S'il n'a pas cette originalité universelle du poème italien, il a pour nous le mérite de révéler d'avance la France tout entière ; s'il n'est point un géant qui domine l'Europe, il est du moins un hercule au berceau, et son caractère national ne recevra pas de démenti. L'Italie peut se regarder dans la *Divine Comédie*, elle ne parviendra jamais à y égaler sa propre image ; la France, au contraire, en se revoyant à distance dans le *Roman de la Rose*, y reconnaît ses traits, comme on reconnaît dans le portrait de l'enfant les premiers rudiments de la figure de l'homme.

L'Italie et la France se touchent donc par un point commun : elles aiment l'art et le comprennent ; mais l'Italie, renfermée par la fatalité des circonstances dans ce cercle lumineux qui l'éblouit, semble vouloir faire de l'art son but unique, tandis que la France, entraînée par ses tendances naturelles et favorisée par les conditions de sa vie sociale, s'efforce de bonne heure d'associer la raison à l'imagination, ne voit dans l'art que l'instrument de la pensée et le moyen de lui donner plus de vérité et de force en lui donnant plus de clarté, de mouvement et d'éclat. Artistes l'une

et l'autre, elles ne le sont ni de la même façon ni au même degré. La patrie de Dante, oubliant la grandeur de ses conceptions à ce point que Pétrarque, quelques années plus tard, tentait de composer une épopée latine, et perdant de vue aussitôt l'unité profonde de la *Divine Comédie* pour ne plus voir que l'art personnel et capricieux, ne put jamais s'exprimer qu'individuellement par la beauté des lignes et des couleurs sans parvenir un seul jour à saisir l'ensemble de son propre génie ; la patrie de Corneille, de Molière et de Bossuet, qui s'était affirmée, avec une langue à peine ébauchée, dans le *Roman de la Rose,* tant elle avait dès lors conscience d'elle-même, s'est façonnée de ses propres mains, lentement, il est vrai, mais courageusement, idées et style, âme et corps, pour ainsi dire, telle enfin, en ses belles années de perfection, qu'elle l'était à ses premiers commencements. Ces conclusions, que je tire, je le crois, légitimement, les contemporains assurément ne les ont pas même soupçonnées ; mais l'histoire a ses enseignements, et si elle est impuissante à nous montrer clairement l'avenir, elle nous explique sûrement le présent, en nous faisant remonter, d'événements en événements, aux causes qui nous ont faits ce que nous sommes. On peut donc affirmer que la France semblait destinée, dans l'œuvre magnifique de la civilisation moderne, à répandre surtout des idées, l'Italie à créer surtout des formes pour les idées. L'un de ces rôles n'était pas moins nécessaire que l'autre, et l'un des deux devait logiquement précéder l'autre.

Cela posé, il ne me sera pas difficile, je crois, de démêler dans nos richesses littéraires la part qui revient à l'Italie, et de montrer ensuite ce que l'influence de l'antiquité a eu d'heureux pour le développement de notre génie national.

Certes, le moyen-âge, qui faisait sortir de terre ces vastes cathédrales où se traduit si éloquemment la pensée de l'infini, n'était pas étranger au sentiment, sinon à la conception claire de l'art, et ses poèmes sur ce point ressemblent à ses églises. Ce qui lui manquait, c'était la fixité des langues, qui répond à la netteté, à la vigueur, à la persistance des idées; c'était l'unité personnelle de l'artiste ou du poète, sans laquelle il n'y a pas d'art véritable, parce que sans elle il ne peut se produire que des créations collectives, grandes peut-être, mais confuses, et forcément empreintes du sceau de l'autorité sacerdotale plus que du caractère de la liberté humaine. Que fallait-il donc, en de telles circonstances, pour émanciper définitivement l'esprit moderne, pour l'arracher à ces chaînes doublement fortes et dangereuses de la féodalité et de la théocratie ? Il fallait que l'unité individuelle se réalisât dans les nationalités ; que la liberté se fît jour dans les institutions, dans les mœurs, dans les langues, dans la littérature, dans les arts; que chaque peuple pût avoir sa manière propre de concevoir le vrai, le juste, le beau, et de le manifester ; que chaque philosophe, que chaque écrivain, que chaque poète pût se créer sa langue dans la langue nationale et se soustraire à la tyrannie du latin, qui, n'étant plus la langue d'un peuple vivant, ne pouvait plus avoir ni ces traits caractéristiques ni ces fines nuances dont l'originalité se forme. Ce qui donne à l'épopée de Dante ce caractère de grandeur suprême et d'inévitable nécessité, qu'il ne partage peut-être véritablement qu'avec Homère, c'est qu'il a écrit le premier de son libre choix une œuvre de génie dans une langue moderne; c'est que le premier il a mis sa physionomie personnelle en relief avec une vigueur qu'on n'a jamais dépassée, qu'on n'a pas même atteinte. Voilà donc le génie nouveau, si longtemps imper-

sonnel comme l'esclave, maître enfin de lui-même et possesseur d'un puissant instrument d'expression ; voilà les langues particulières des nations européennes qui désormais peuvent se développer et se fortifier chaque jour, car elles ont maintenant la preuve de leur force intérieure, et pour se perfectionner, des modèles riches de dessin et de couleur. L'italien vit ; il s'est emparé en vainqueur du domaine des lettres ; pourquoi l'espagnol, le français, l'anglais, l'allemand n'en feraient-ils pas autant ?

On conçoit, par ce simple aperçu, ce qu'il y eut de nécessaire dans la mission de l'Italie, ce qu'il y eut de puissance dans son génie ; mais on ne conçoit pas moins ce qui devait limiter cette puissance, et le danger qui menaçait l'originalité des autres nations, si elles lui eussent laissé franchir ses bornes légitimes. En ce qui concerne la France, l'Italie ne pouvait que lui prêter des formes de style et des couleurs, lui aider à polir, en la rendant plus musicale, sa langue un peu trop sourde, à varier ses tours poétiques, à enrichir sa prose d'inflexions plus élégantes et plus souples, lui indiquer ou lui fournir des motifs de poëmes, de sonnets, d'élégies, de satires, de drames, de romans, de contes, agir en un mot sur son imagination et accroître chez elle par l'émulation cet amour du beau, qui est en France, non moins qu'en Italie, un don de nature, une inspiration nationale et spontanée. L'Italie, d'ailleurs, n'avait jamais brillé par l'invention du fond proprement dit. La plupart des sujets mis en œuvre, à la Renaissance, par ses grands écrivains étaient empruntés à notre littérature du moyen-âge : pour le sonnet et la *canzone*, aux troubadours ; pour l'épopée romanesque, à nos longs et merveilleux récits de chevalerie ; pour le conte et la nouvelle, aux malicieuses joyeusetés de

nos trouvères. Mais ces matériaux encore bruts, elle les polissait, elle les ornait, elle les achevait ; elle leur donnait l'art, dont ils étaient dépourvus, le style, qu'elle seule alors pouvait avoir. C'était donc bien à inspirer ou à développer autour d'elle le sentiment de la forme littéraire que devait se borner sa tâche ; au-delà elle cessait d'être utile, elle devenait nuisible.

En s'attachant aux traces de l'Italie, notre littérature n'eût fait que reproduire, en l'affaiblissant, une des formes de l'esprit moderne, au lieu de créer elle-même une nouvelle forme originale ; en se prenant à l'antiquité, à jamais reléguée dans le passé, et par conséquent dans la mort, par le côté purement payen de sa civilisation, et vivante seulement par ce qu'elle avait d'universel, c'est à dire d'impérissable, notre littérature puisait à pleines mains dans ces trésors intellectuels qui n'étaient pas l'exclusive propriété de la Grèce et de Rome, mais le patrimoine du genre humain. Au lieu de rester à moitié embarrassée dans le moyen-âge avec l'Italie, elle se lançait, jeune, vivace et forte, au milieu du courant même de l'humanité, se nourrissant d'idées, non de mots, de réalités, non d'apparences. L'Italie avait arraché, par le sublime effort de Dante, les langues modernes aux bégaiements confus d'une époque de préparation et d'anarchie. C'était donc une œuvre finie, que la France n'avait pas à recommencer et qui suffirait amplement à la gloire de l'Italie, quand bien même elle n'y eût pas joint tout l'éclat du génie. La France pouvait donc se livrer en toute liberté au travail de la pensée pour la pensée, et non plus de l'art pour l'art, rentrer dans la tradition antique pour la continuer et la compléter, et y rentrer par la large porte des idées générales et des sentiments pleinement humains. Pour cela,

ce n'était pas les Italiens, c'était les anciens qu'il fallait suivre.

L'homme, par exemple, comment les Italiens l'auraient-ils connu? Il ne se révèle au poète, en dehors de l'expérience commune à tous, que par l'inspiration et la méditation. Or, de ces deux choses, également nécessaires à la perfection de la poésie, la seconde a presque toujours manqué aux Italiens. Très-fins observateurs de ce qui se montre à l'extérieur, ils n'ont pas songé à se réfugier dans la solitude pour y étudier profondément les passions et les caractères. L'art n'étant pour eux, comme pour leurs lecteurs, qu'un plaisir de choix, ils n'avaient garde de lui demander autre chose que des couleurs et des images. Puis, pour connaître l'homme, il faut avoir foi dans l'homme, croire à sa grandeur morale, n'être point indifférent sur ses destinées sociales et politiques. Ce n'est pas assez de le saisir à la surface, en dessinateur et en peintre plus qu'en philosophe, et d'exprimer des résultats vulgaires dans un style vif, clair, harmonieux; il faut le scruter jusque dans sa conscience et ne s'avancer qu'en éclairant sa marche à la pure lumière des principes. La vraie poésie vit de passion et de sentiment, mais aussi d'observation et de croyance. C'est pourquoi elle imprime au visage de l'homme, dans les peintures du poète, cette énergie profonde ou cette grâce délicate qui ne sont belles que parce qu'elles sont vraies, qui ne sont éloquentes que parce qu'elles font deviner beaucoup plus encore qu'elles ne montrent. Cette manière de connaître l'homme et de le peindre, qui est celle des anciens, les Italiens ne pouvaient l'avoir. Faute de principes et de croyances, ils se sont contentés trop souvent de cette éloquence mobile de la physionomie et du geste, qui ne traduit à l'extérieur que des im-

pressions fugitives, non la vie intime des êtres. Dégagés, ou à peu près, grâce à la dépravation générale des mœurs, de tout frein dans la satisfaction de leurs désirs personnels, je dirais presque de leurs appétits ; resserrés et contraints en tout ce qui touche à la religion, à la philosophie, à la politique; libres d'être spirituellement bouffons, et non d'être largement critiques, ils courent légèrement à la superficie des choses, auxquels ils ne demandent que ce qui peut être agréable aux sens, flatter les yeux et les oreilles, ou parfois venir en aide à cet instinct de malignité et de raillerie que nous avons tous au fond de nos cœurs. Lors même qu'ils sont tristes et chantent leur tristesse, ils ne font guère entendre que des sons amollis, énervants et mélodieux comme leur musique ; ils n'ont rien de cette âpre amertume des anciens, que Dante seul parmi eux a rappelée, ou de cette mélancolie méditative des hommes du Nord, qui semble être une des formes particulières de leur énergie et de leur activité plutôt qu'un affaissement de l'âme. Ils pleurent le plus souvent pour pleurer, comme ils rient le plus souvent pour rire, et leur tristesse pas plus que leur gaîté ne leur apprend rien sur l'homme et sur la vie, si ce n'est qu'ils sont ou gais ou tristes.

Les Italiens n'ont donc pas connu l'homme dans ce qu'il a de plus intime et de plus vrai. Ont-ils mieux connu la nature?

Ils l'ont connue comme l'homme et pas plus que l'homme. Ils l'ont vue aussi par l'extérieur ; ils n'en ont compris, aimé et reproduit dans leurs poèmes, en exceptant toujours la *Divine Comédie,* que ce que la claire lumière du soleil leur révélait de formes, de lignes et de couleurs ; ils ne l'ont pas plus creusée que l'âme humaine, satisfaits de la voir dans

ses beautés et de s'approprier, autant qu'ils le pouvaient, son éclatante parure. Ce qu'ils saisissent, ce sont les rapports les plus évidents des choses. Leur poésie est plus colorée que pittoresque, plus chaude de lumière et de ton que féconde en traits profonds et en nuances expressives, plus vive enfin qu'énergique, et propre à nous faire admirer la forme précise et finie de la nature, non à nous faire éprouver cet infini du sentiment et de la pensée qu'elle éveille en nous. Par ce côté, ils se rapprochent des Grecs et des Latins, restant au-dessous d'eux pour la force et l'originalité de la peinture. En effet, leurs images les plus belles, leurs figures les plus vraies ne sont trop souvent qu'une copie de ce qu'ils ont lu dans les poésies des anciens ; ils décrivent d'après eux, ne sachant mieux faire, et peut-être ne le voulant pas ; car il leur manque pour cela ce qui leur a manqué pour l'homme, la gravité et la profondeur des émotions, et surtout l'énergie du sens moral qui révèle sûrement le sens caché des choses. Tout en rendant pleine justice à la beauté plastique de leurs œuvres, à cette richesse de sons et de couleurs qui partout y éclate, on est forcé d'avouer que les anciens, leurs maîtres et les nôtres, les ont dépassés comme peintres de la nature ainsi que de l'homme, parce qu'ils ont joint au talent de peindre la vigueur de la pensée, la naïveté du sentiment, la largeur de l'observation, et ne se sont pas enivrés des harmonies de la forme au point d'oublier les harmonies de l'âme.

Sur ces deux points, l'homme et la nature, nous avons donc bien fait de remonter des Italiens aux Grecs et aux Latins, des amants de l'art pour l'art aux amants de l'art pour la pensée et le sentiment qu'il exprime. On peut se demander maintenant si nous n'avions rien à gagner à l'imi-

tation des anciens en ce qui touche aux lois générales de la composition, si les anciens ne nous offraient pas, dans la structure de leurs poèmes ou de leurs autres œuvres, des ensembles tout autrement larges, harmonieux et simples que nous n'en trouvons dans les ouvrages les plus populaires de l'Italie. Je ne parle toujours pas de Dante, qui garde sa place à part dans le lointain majestueux des origines modernes. Je me contenterai ici de renvoyer mes lecteurs à leurs souvenirs, et je leur demanderai s'il est possible de comparer, pour la beauté et la simplicité du plan, le *Roland furieux* ou la *Jérusalem délivrée* à l'*Iliade*, le poème de la *Culture* d'Alamanni aux *Géorgiques* de Virgile, la plus régulière des tragédies italiennes à la première venue des pièces de Sophocle. Ce n'est certes pas l'habileté ou l'adresse qui fait défaut en Italie, la fable artistement compliquée de l'Arioste est là pour le prouver; c'est la réflexion sérieuse, c'est la méditation profonde. L'idée première n'est pas assez puissante pour prendre une forme nettement arrêtée, tout à la fois simple et vigoureuse; et quand, par hasard, elle l'est au début, elle n'est pas soutenue par une volonté assez ferme ou une conviction assez forte pour ne point fléchir dans l'exécution. On sent qu'il manque là, non pas le talent, non pas même le génie, mais le caractère. Il ne suffit pas en effet de voir clairement son idée, il est nécessaire encore d'y croire; sans quoi, la première ardeur passée, vient le doute avec la faiblesse railleuse qui presque toujours l'accompagne. On oublie alors l'ensemble pour le détail, le nécessaire pour l'agréable, et faute d'avoir maintenu avec fermeté les lignes de son œuvre, on éparpille sa pensée en fantaisies et son style en étincelles. C'est ce qui semble arriver trop souvent aux plus

habiles écrivains de l'Italie lorsqu'ils composent. Là encore la supériorité des anciens est évidente, et nous avons eu raison de les suivre plutôt que les Italiens, si toutefois il n'est pas plus exact de dire que les anciens, par leur exemple, nous ont confirmés dans nos penchants et n'ont fait qu'encourager notre véritable génie.

Il y avait encore, au seul point de vue du beau et de la forme poétique, avantage pour la France à se séparer à temps de l'Italie et à se tourner de préférence vers l'antiquité. Si grands artistes que soient les Italiens, il y a des artistes plus grands qu'eux, ce sont les Grecs; si belles que soient les formes de style qu'ils ont créées, il y a des formes de style encore plus belles, ce sont les formes grecques et latines. Non-seulement elles sont plus près de la nature, mais elles ont sur les perfections de l'art italien, au moins en ce qui touche aux lettres, la supériorité qu'aura toujours la beauté unie à la force sur la beauté sans force, je veux dire sans unité et sans profondeur. Voilà pourquoi il faut reconnaître sans hésiter le service rendu à notre littérature par Ronsard et son école. Cette levée de boucliers, si étourdie et juvénile qu'elle nous paraisse, laisse après elle des traces durables, comme ces aspirations désordonnées de la jeunesse qui dépassent le but avant de l'atteindre, et deviennent plus tard, en se réglant, de mâles et solides vertus. Ronsard s'éclipse, et avec lui, suivant l'expression célèbre de Boileau, *tombe de ses grands mots le faste pédantesque;* mais le fond de ses tendances n'en subsiste pas moins. L'imitation de l'Italie est maintenant sans danger, car à côté du brillant génie des formes s'est levé le grave génie des choses. Cette antiquité, si fertile en grandes et fortes pensées ainsi qu'en nobles sentiments, si riche en

beautés de style à la fois vigoureuses, précises, délicates, naïves, vient se fondre dans les qualités sympathiques de l'esprit français et s'y perpétue par un développement continu et facile, parce qu'il est naturel. Une fois cette impulsion donnée, la période italienne est en réalité finie. L'Italie ne cesse pas sans doute de nous prêter des sujets ou des parties de sujets, des canevas, des scènes, ne se faisant pas faute de nous en emprunter à son tour; mais recevoir ainsi ne s'appelle pas subir une influence; cela s'appelle reprendre son bien où on le trouve, comme le disait Molière, qui a plus d'une fois appliqué cette maxime aux poètes de l'Italie. N'a-t-elle pas achevé son œuvre du jour où elle n'a plus de nouvelles formes de style à nous enseigner? où notre langue, sortie des épreuves de sa longue jeunesse, a reçu son véritable caractère des mains de Malherbe et de Corneille, de Descartes et de Pascal? où la littérature antique nous a remis en possession de toutes les conquêtes de la civilisation grecque et romaine? A l'école de l'Italie, la France apprenait l'élégance et l'harmonie du style; à l'école des anciens, elle apprenait comment se nourrit, se fortifie et s'exprime la pensée d'une grande nation. Avec l'aide de l'Italie, elle polissait, elle perfectionnait l'instrument qui allait servir à l'expression de son unité personnelle; avec l'aide des anciens, elle élevait l'unité de son propre esprit à cette hauteur où elle se confond avec l'unité de l'esprit humain. L'imagination, pour toutes les causes que j'ai dites, devait dominer chez les Italiens, et chez les Français, se subordonner à la raison. Mais que serait la raison elle-même sans l'imagination? un aigle à qui on a coupé les ailes. Que serait la pensée sans l'art qui lui imprime sa forme? une abstraction vide et froide, insuffisante partout, même dans l'ordre des vérités mathématiques.

Ainsi les anciens achèvent notre éducation, mais ce sont les Italiens qui la commencent. Ceux-ci remplissent donc envers nous une fonction nécessaire et vraiment sainte, et nous devons les aimer comme nous aimons ces maîtres qui ont éveillé et développé en nous le sentiment du beau, nous préparant ainsi à concevoir plus fortement le vrai. Aurions-nous pu aussi facilement, sans leurs travaux, comprendre les sérieuses beautés de l'art antique? Je ne le pense pas. Ils ont été, selon moi, des intermédiaires indispensables entre nos imaginations encore incultes et ces œuvres en même temps si fortes et si simples qui portent les noms d'Homère, de Sophocle, de Platon, de Démosthènes, de Virgile, d'Horace. Leurs défauts mêmes nous servaient, et nous devions passer, comme cela est naturel, d'une admiration irréfléchie pour des beautés un peu trop artificielles à l'amour profondément senti de beautés plus sévères. Certes, ce n'est pas à l'Italie, c'est à l'antiquité que nous devons surtout les écrivains qui font notre force et notre gloire; mais ils avaient contribué, par leurs œuvres artistement charmantes ou savamment harmonieuses, à former les devanciers de tous ces penseurs éloquents, soit dans la langue des vers, soit dans celle de la prose, et conséquemment à rendre leur mission plus facile.

Il est clair pour moi, et, je n'en doute pas, pour tous ceux qui réfléchissent, que le travail accompli par l'Italie était indispensable, et qu'en l'accomplissant elle a rendu à toutes les nations européennes, et à la France en particulier, un incalculable service. Ce qu'elle a fait, à son défaut une autre nation eût été obligée de le faire; une autre eût subi à sa place tous les inconvénients et tous les désavantages d'un premier essai; une autre eût dû plus ou moins heureuse-

ment débrouiller cette énigme confuse du moyen-âge, pour en faire jaillir la lumière des arts et des lettres ; une autre sans doute, mais laquelle ? Il n'y en avait pas une autre en Europe qui eût pu joindre, au même degré, l'enthousiasme de l'art et l'enivrement de la beauté, sans lesquels pourtant une telle œuvre était impossible, à une intelligence aussi prompte et aussi vive, à une position géographique aussi favorable, à un labeur aussi persévérant dans les recherches de l'érudition et de la science. La France, la mieux organisée de toutes pour la conception lucide des lois de l'art et des vérités morales, était trop occupée de constituer son unité nationale et de développer ses aptitudes dans tous les sens, pour employer sa vigueur tout entière à l'accomplissement de ce travail ; et d'ailleurs elle y eût perdu, comme les autres, l'immense avantage d'arriver après l'Italie et de profiter de ses enseignements. Puis, je n'hésite pas à l'affirmer, aucune nation, sans en excepter la France, n'était capable de réussir aussi complètement que l'Italie dans cette première épreuve de la Renaissance. Ses défauts, ses malheurs même lui servaient en cela tout autant que ses qualités. Il ne fallait pas être embarrassé par des idées trop fortes, par une direction politique et sociale trop impérieuse, pour élaborer avec succès toutes ces formes brillantes qui devaient servir de moule primitif à la pensée moderne. Ce qu'il fallait, pour réussir, c'était cette merveilleuse souplesse d'imagination, cet amour à peu près exclusif de l'art et de la poésie, cette précocité, si je puis ainsi dire, d'intelligence, et, il faut bien l'avouer, ce désintéressement forcé des choses politiques et des questions sociales, qui rendirent l'Italie si éminemment propre à cette portion inspirée de l'œuvre d'émancipation.

C'est donc parce que l'Italie avait interrogé avant nous l'antiquité pour lui demander le secret des beautés littéraires que nous pûmes pénétrer au cœur même du passé et nous entretenir familièrement avec tous ces génies antiques, non plus seulement de ce qu'ils nous montraient de beau, mais de ce qu'ils nous révélaient de juste et de vrai. Nous avons passé des Italiens aux anciens par une transition facile et naturelle. Les uns ont exercé notre jeunesse, les autres ont nourri notre virilité. Ne pas nous séparer des Italiens, quand le moment était venu de déployer dans toute sa force notre génie national, c'était nous condamner à ne produire que des fleurs et jamais de fruits ; suivre au contraire de préférence les leçons des maîtres antiques, c'était nous attacher, hommes faits, à des œuvres viriles, nous alimenter, nation forte, de la nourriture des forts, nous montrer enfin les héritiers légitimes de ces nations qui avant nous avaient éclairé l'univers.

CHAPITRE V.

Les deux phases de l'influence italienne.

Je viens d'exposer les résultats généraux où m'a conduit l'étude impartiale du génie de la France dans ses rapports nécessaires avec le génie de l'Italie, d'une part, et de l'autre, avec le génie de l'antiquité. Il me reste, pour compléter cette première partie de mon travail, à caractériser d'une manière générale les phases successives qu'a traversées chez nous l'imitation de l'Italie. Je tenterai ensuite, dans ma seconde partie, d'arriver à des résultats plus précis et plus détaillés, sinon plus réels et plus clairs, en recherchant la trace de l'influence italienne dans les divers genres qui ont été pratiqués par nos écrivains, avec plus ou moins de

succès, pendant un siècle et demi, depuis François Ier jusqu'à Louis XIV.

On peut distinguer, dans cette longue influence de la littérature italienne sur la nôtre, deux phases nettement séparées, et par la nature des œuvres qui excitent l'émulation de nos auteurs, et par les fruits qu'ils en tirent. La première, inaugurée par François Ier, remplit à peu près tout le XVIe siècle; la seconde, qui date du règne de Henri IV, envahit une moitié du XVIIe. L'une et l'autre pourraient porter le non significatif des Médicis, puisque les deux reines de cette famille, qui ont si singulièrement et si longtemps agi sur les destinées intellectuelles et politiques de notre pays, y sont venues au début de chacune de ces deux phases, Catherine en 1533, Marie en 1600.

Dans la première période dominent les vrais classiques de l'Italie, Pétrarque, Boccace, Sannazar, Bembo, Arioste. Dante même, s'il n'est pas directement imité, est du moins connu, et jusqu'à un certain point, apprécié dès la fin du XVe siècle. J'en trouve la preuve dans ce passage du *Séjour d'Honneur,* par Octavien de St-Gelais :

Après lui vy un noble florentin,
Qu'on appelait en commune voix Dente,
Qui maints œuvres en très aorné latin
A compillé par raison évidente.
Il déclaira de la vie présente,
Sous faint langaige et poéthiques vers,
Les accidents et tourbillons divers,
Et fist descript de l'infernal repaire
Le cas piteux et la grande misère.

Le poète ne manque pas de lui donner pour compagnons de gloire Pétrarque et Boccace, ses successeurs, dont le

nom et l'influence étaient déjà répandus en France aussi bien qu'en Espagne et en Angleterre :

Après lui fut en raenc d'honneur assis
François Pétrarque et le gentil Bocasse.
Dieu à tous deux si leur face mercys,
Et leurs péchés, s'ils en ont fait, efface :
Car eulx, vivans au monde sans fallace,
Ont fait leurs livres très moraulx et exquis,
Et ont, pour vray, si grant honneur acquis
En tous climatz, que leur gloire parfonde
Ne faillira tant que durra le monde.

Du Bellay, un demi-siècle plus tard, s'exprime à peu près de même sur les mêmes noms, mais dans des stances tout autrement poétiques de mouvement et de tour, où l'on sent déjà le souffle harmonieux de l'Italie :

Quel siècle éteindra ta mémoire,
O Boccace? et quels durs hyvers
Pourront jamais sécher la gloire,
Pétrarque, de tes lauriers verds?

Qui verra la vôtre muette,
Dante, et Bembe, à l'esprit hautain?
Qui fera taire la musette
Du pasteur néapolitain?

Aux noms de Sannazar et de Bembo, qui, vivants et fort jeunes alors, surtout le dernier, ne pouvaient se rencontrer dans la galerie funèbre d'Octavien de St-Gelais, ajoutez celui de l'Arioste, et vous aurez, groupés en un seul tableau, tous les poètes qui ont mérité d'agir, à différents degrés, sur le développement de la littérature française au XVI[e] siècle. Encore l'Arioste, déjà illustre à cette époque, n'eut-il une véritable influence que dans l'époque suivante.

Si ce n'étaient pas des modèles irréprochables, des écrivains qu'on pût suivre partout sans danger, c'étaient des hommes pénétrés d'un vif sentiment du beau et nourris de fortes études. Ils avaient donc en eux, par cela même, quelque chose de sain et de vrai qui devait se transmettre à leurs imitateurs. Puis ils remplissaient à l'égard de notre littérature, ainsi qu'on l'a vu plus haut, un rôle nécessaire, par où leur influence était grande et féconde. Aussi, pendant toute la durée du règne de Pétrarque et des *Pétrarquistes*, y eut-il dans l'imitation une certaine largeur, qui ne tenait pas moins à la valeur des œuvres imitées qu'à l'impérieuse nécessité des circonstances, bien qu'il ne fût question après tout que de sonnets et de morceaux lyriques roulant pour la plupart sur cet éternel sujet de l'amour. On trouve assurément de belles et gracieuses inspirations dans nos poètes du XVI[e] siècle; ils aiment les formes amples autant que les tours élégants; et s'il y a chez eux, outre leurs propres imperfections, certains défauts dont les germes se montrent, dès le début, dans la littérature italienne, ils les rachètent par une manière relativement simple et naïve de sentir l'amour et de l'exprimer. S'ils n'atteignent pas toujours, il s'en faut, à la poésie des grandes choses et des hautes idées, ils ont parfois de rares bonheurs de style, et se vengent par la grâce naturelle à l'esprit français de l'avortement de leurs ambitieuses visées. Il se mêle d'ailleurs à leur inspiration une sorte d'âpreté, que j'appellerais volontiers primitive, et qui les empêche de descendre aux raffinements excessifs et aux puériles mièvreries d'une littérature épuisée.

Cette première période est essentiellement lyrique, en comprenant dans ce mot tous les genres qui peuvent s'y rapporter à divers titres. Il s'y fait un immense travail sur

les formes poétiques, et l'on y invente assez de rhythmes et de combinaisons métriques pour défrayer amplement les trois siècles littéraires qui vont suivre. On ose beaucoup, on ose trop ; mais ces audaces presque toujours irréfléchies ne sont pas toujours sans heureux résultats. Ronsard en particulier est rempli d'idées qui annoncent une vigoureuse nature de poète, et il ne faudrait le plus souvent que le dépouiller de son vêtement pédantesque pour comprendre et partager dans une certaine mesure l'admiration, hélas ! si chèrement expiée, dont ses contemporains l'ont entouré pendant sa vie. En un mot, les intentions étaient grandes, les volontés fortes, les travaux persévérants, sinon toujours réglés par la saine raison, et si les résultats n'ont pas répondu, pour chaque écrivain pris à part, à la vivacité et à l'ardeur des entreprises, du moins l'esprit français, dans son ensemble, y a plutôt gagné que perdu.

Je n'oserais en dire autant de la seconde phase que gouverne en maître le Marino, ou le cavalier Marin, ainsi qu'on l'appelait en France au temps de sa gloire. Il n'est pas nécessaire, je pense, d'apporter ici des preuves de l'influence souveraine exercée par ce brillant et dangereux esprit ; ces preuves sont partout, et l'on n'en peut rien dire qui ne soit connu. Ce qu'on n'a peut-être pas assez montré, ce sont les influences qui ont agi sur notre littérature concurremment avec la sienne, celle du Tasse, celle du Guarini, celle même de l'Arioste, qui se prolonge et se développe alors, non par ce qu'il y avait en lui d'exquis, c'est à dire le style, mais par ce qu'il y avait en lui de plus vulgaire et de plus accessible, c'est à dire le roman. Avec Pétrarque et ses disciples, on conservait, ai-je dit, dans l'imitation une certaine largeur, puissamment aidée par le mouvement des esprits au sei-

zième siècle ; avec Marino et les siens on tombe dans les infiniment petits. Et comme pour rendre plus saillante cette inanité du sentiment et de la pensée, on voit se produire, sur le modèle de l'*Adone*, cette idylle interminable, fille bâtarde de l'épopée romanesque, une série d'œuvres prétentieuses et ampoulées, soit en prose, soit en vers, soit romans, soit poèmes, où la pauvreté du fond cherche vainement à se déguiser sous la pompe ambitieuse de la forme, où la puérilité des résultats contraste ridiculement avec la grandeur des tentatives. Cette nouvelle période de l'imitation italienne est romanesque, comme la première était lyrique, et aussi dangereuse par conséquent que l'autre l'était peu ; car la première, même en ne tenant pas toutes ses promesses, laissait du moins après elle une riche moisson de formes, de rhythmes, de cadres poétiques, tandis que la seconde, en tournant le goût de la nation vers les fadeurs du roman, compromettait la saine vigueur de l'esprit français. Durant cette période, la corruption s'infiltre partout, et la pensée n'y est pas moins gâtée que le style. Tout se raffine, tout se rapetisse ou s'aiguise en *concetti*, car on désigne alors par ce mot, qui signifie *pensée*, non plus la pensée elle-même, mais un certain cliquetis de mots qui la simule. Il ne s'agit plus en effet de penser ni de sentir ; il s'agit de trouver des expressions qui ne soient pas vulgaires. Les choses ne sont rien, c'est la manière qui est tout. On a fait de nos jours la théorie du *laid ;* on aurait pu faire alors la théorie du *petit*. Au reste, si Voiture ne la fait pas expressément, il l'indique. Voiture avait ses raisons pour cela. Je m'imagine que l'hôtel de Rambouillet dut trouver cette pensée charmante :

« Le mot de Pline me semble beau : *Rerum natura nusquam*

magis quam in minimis tota est. Quand je vis l'éléphant, je dis qu'il sembloit qne co fust une figure qui n'étoit qu'esbauchée par la nature, et qu'il y avait plus de façon en une mouche [1]. »

On lit la même comparaison dans la préface du *Moyse sauvé*, de St-Amant, qui a aussi ses raisons pour se prononcer en faveur de la mouche. Cette rencontre est-elle volontaire? n'est-elle qu'un effet du hasard? Je l'ignore; mais il est curieux de rapprocher certaines opinions de certaines œuvres. Il y a plus d'intérêt encore dans ces rapprochements quand de telles opinions semblent le mot d'une époque ou d'une école. C'est ce qui a lieu ici. Quelles que fussent alors les proportions d'un ouvrage, qu'il remplît une page, comme les lettres de Voiture, ou s'étendît en dix ou douze volumes, comme la *Clélie*, le *Cyrus*, la *Cléopâtre*, qu'il fût un sonnet, une ode ou un poème épique, il ne se composait que de puériles recherches de pensée et de style; seulement il renfermait de petits riens ou des riens gigantesques; là était toute la différence.

Le contraste n'est pas moins frappant dans les idées théoriques qui dirigent les écrivains de ces deux époques. Il y a, dans l'*Illustration de la langue française*, de Du Bellay, une ampleur de vues et une puissance de désirs que vous chercheriez en vain dans la critique du XVIIe siècle. Et Du Bellay n'est pas le seul; tout le monde autour de lui pense comme lui. On sent le beau, on le cherche, on l'aime; on voudrait ouvrir à la poésie nationale le champ tout entier de l'intelligence. On ne reconnaît ni efforts impossibles, ni limites infranchissables; on n'admet ni prudence, ni tâtonnements, ni retards. Il s'agit de tout embrasser, dût-

[1] Lettre XC, à Costart.

on ne pas tout étreindre. Cette ardeur est belle, même quand elle est excessive ; ces efforts vous intéressent, même quand on est convaincu de leur impuissance. Combien d'idées justes et de nobles aspirations Ronsard a répandues dans la préface de sa *Franciade* ! Et Montaigne, avec quelle justesse, avec quel bon sens exquis et quelle profondeur il exprime ses idées sur le style, sur l'art et la littérature !

« Je veux, dit-il, que les choses surmontent, et qu'elles remplissent de façon l'imagination de celui qui écoute, qu'il n'ait aucune souvenance des mots. »

Est-ce Montaigne qui parle, ou n'est-ce pas plutôt le génie français lui-même ? Ne dirait-on pas qu'il a pressenti Corneille et Molière, Pascal et Bossuet, et qu'il réduit d'avance en maxime ce qu'ils pratiqueront avec tant de force et de bonheur ?

S'il veut ici que le style soit plein, ailleurs il exige que la fable soit simple. Encore un autre trait du génie français ; car la simplicité de la fable correspond à la plénitude du style. Voici un passage curieux et qui touche par plus d'un point au sujet que je traite :

« Il m'est souvent tombé en fantaisie comme, en notre temps, ceux qui se mêlent de faire des comédies (ainsi que les Italiens qui y sont assez heureux) emploient trois ou quatre arguments de celles de Térence ou de Plaute pour en faire une des leurs : ils entassent en une seule comédie cinq ou six contes de Boccace. Ce qui les fait ainsi se charger de matière, c'est la défiance qu'ils ont de se pouvoir soutenir de leurs propres grâces : il faut qu'ils trouvent un corps où s'appuyer ; et n'ayant pas, du leur, assez de quoi nous arrêter, ils veulent que le conte nous amuse. Il en va de mon auteur tout au contraire : les perfections et beautés de sa façon de dire nous font perdre l'appétit de son sujet ; sa gentillesse

et sa mignardise nous retiennent partout ; il est partout si plaisant,

Liquidus, puroquo simillimus amni,

et nous remplit tant l'âme de ses grâces, que nous en oublions celles de sa fable. »

Montaigne avait-il donc deviné le *Misanthrope* et tous les petits chefs-d'œuvre de La Fontaine? Ce qu'il y a de certain, c'est que cette manière large et saine d'envisager l'art et le style n'est pas celle de la première moitié du XVIIe siècle.

Dans cette seconde période, Balzac, le grand Balzac, qui tient le sceptre de la critique, consacre treize chapitres à l'examen parallèle des deux fameux sonnets de *Job* et d'*Uranie*, et il ne conclut pas ! Ce n'est pourtant pas la rhétorique qui lui manque ; écoutons plutôt son début :

« Les deux sonnets sont de deux caractères différents ; et par conséquent, s'il en faut croire les maîtres do l'art, il ne se peut faire ici de comparaison, ni adjuger de préférence. Pour le moins, la comparaison ne saurait être que défectueuse, et la préférence sera toujours contestée, parce qu'elle sera toujours disputable.

» Le sonnet d'Uranie est dans le genre grave ; le sonnet de Job dans le délicat. Il y aura des gens qui estimeront davantage celui d'Uranie, et tout ensemble aimeront davantago celui de Job. L'un semble avoir plus d'éclat et plus de force, l'autre plus d'agrément et plus de finesse. Celui-là parle tout de bon, et fait ce qu'il fait ; celui-ci se joue et donne le change. Le grand est plus rhétoricien et plus de l'école ; lo petit est plus ingénieux et plus de la conversation ; mais le lieu commun du grand est traité d'une manière si peu commune, qu'il peut prétendre en nouveauté, aussi bien que l'original du petit. Dans le premier, la passion du poète est étalée avec pompe ; dans le second, le poète découvre sa passion en se cachant. L'un va en plein jour, et avec ses habillements de fête, à l'adoration d'Uranie ; l'autre se sert de l'obscurité, se travestit, et prend le masque de Job pour mieux réussir en son dessein.

» Achevons la comparaison défectueuse des deux sonnets : l'un se peut appeler beau, et l'autre joli. Mais quand je dis joli, je ne donne pas gagné, pour cela, à l'autre que je dis beau : je me conforme seulement à l'opinion d'Aristote, qui, assignant à chaque chose les termes qui lui sont propres, reconnaît que la petite taille a des avantages, mais ne compte pas la beauté au nombre des avantages qu'il reconnaît : il n'accorde pas aux petites choses ce qu'à son avis la nature n'a donné qu'aux grandes, etc. »

Peut-on dire avec plus de pompe et d'apprêt des choses plus futiles ? Peut-on si mal à propos dépenser un style si harmonieux et si riche ? Non, ce n'est pas la rhétorique qui fait ici défaut, ce sont les idées. La critique est à la hauteur des œuvres qu'elle juge. Ce même Balzac, dans ses lettres où il prodigue à Scudéry les éloges les plus hyperboliques, traite assez froidement l'auteur du *Cid*. Ne le comprenait-il pas assez, ou le comprenait-il trop pour le louer dignement? Je suis tenté d'accuser son intelligence pour ne pas incriminer sa bonne foi. En tous cas, ce n'est pas Montaigne qui s'y serait trompé. Et puisqu'il s'agit ici du *Cid*, les *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, malgré le ton d'élégante convenance que Chapelain sut y mettre, et abstraction faite de la rancune de Richelieu contre le succès de Corneille, annoncent-ils dans les beaux-esprits du temps une bien grande étendue d'idées, des vues bien nettes et bien larges sur la poésie en général, et en particulier sur la poésie dramatique ? On s'y embarrasse trop de considérations purement morales pour avoir, en fait d'art, des principes bien arrêtés et bien sûrs, et l'on s'y donne autant de mal, pour ne pas conclure, que Balzac dans son examen des deux sonnets ; seulement on y emploie un peu plus de circonlocutions et beaucoup moins d'antithèses. Ces combats toutefois ne furent pas inutiles.

On discutait, on attaquait même le chef-d'œuvre nouveau ; mais on l'étudiait, et l'art en faisait son profit. Ainsi se venge le génie, en instruisant ses adversaires. L'art alors était tout, étroit et mesquin dans ses conceptions parce qu'il était tout. Quel qu'il fût au reste, il venait de l'Italie, qui avait, au début, produit avec passion et avec amour, sans trop s'inquiéter d'abord des principes littéraires, mais qui ne put, lorsqu'elle se mit à discuter la théorie de l'art, que la rabaisser à la taille de ses poètes dégénérés ou la renfermer tout entière dans les préceptes, le plus souvent mal interprétés, des anciens. Elle transmit donc ses idées critiques avec ses œuvres amoindries à cette période du XVII[e] siècle où elle faisait sentir pleinement son influence. Ces idées s'étalent fastueusement dans les préfaces de toutes ces ridicules épopées qui pullulent à cette époque. C'est un ensemble de vues étroites, systématiques, dont l'unique base est l'autorité, plus invoquée que comprise, d'Aristote, une vraie collection de recettes pour fabriquer au choix un poème lyrique, épique ou dramatique. Dans tout cela il n'est pas question de la nature, cette mère féconde et toujours vivante de l'art, si ce n'est pour lui emprunter de temps en temps une comparaison ou une métaphore.

Les lettres françaises offraient alors, avant même d'avoir eu leur phase glorieuse, tous les symptômes d'une décadence anticipée ; elles réunissaient ces vices en apparence contradictoires, et si souvent associés, d'une part, le raffinement et l'afféterie, de l'autre, l'exagération et l'enflure. Il faut y joindre le goût du *plat et du bouffon*, comme dit Boileau, autre symptôme non moins clair. C'est alors, en effet, que le burlesque fleurit, qu'on travestit l'*Enéide* et que le *Typhon* a des admirateurs ; c'est alors qu'on chante le

Melon, le *Fromage*, la *Crevaille*, le *Poète crotté*, etc., le tout à l'imitation de l'Italie, ou par une sorte d'inspiration désordonnée. Les mêmes causes qui entraînaient nos écrivains vers le mauvais goût raffiné et subtil du Marino devaient les porter aussi vers la bouffonnerie, qui en est, pour ainsi dire, le terme correspondant. Les lois du beau sont comme les lois morales ; quand on les a une fois enfreintes, on ne s'arrête plus dans la licence, et on flotte au hasard entre tous les excès. Défigurer la pensée en la surchargeant d'un vain luxe de paroles, comme Marino, ou la déshonorer par d'ignobles parodies, comme Scarron, par de sales orgies, comme St-Amant, deux poètes dont je ne nie pas d'ailleurs le talent et la verve, y a-t-il donc entre ces deux procédés une si notable différence ? N'est-ce pas également la prostituer, là sous le fard et le clinquant, ici sous de grotesques haillons ? Au fond on retrouve la même corruption, le vide absolu d'idées et de principes, l'amour effréné du succès et le mépris du public, dont on se rit intérieurement, tout en le repaissant tantôt de précieux *concetti*, tantôt de farces grossières. De la poésie lyrique de l'Italie s'était dégagé peu à peu son vice originel, l'afféterie ; de sa poésie satirique se dégagea à son tour le burlesque, qui en était l'élément capital. Tout cela, apporté en France par un même courant, se mêlait confusément dans la littérature de la première moitié du XVIIe siècle. On se hâtait vers la décadence par toutes les voies qui lui sont ouvertes à ces époques troublées, et l'on rendait pleinement légitimes, à force d'abus, les sévérités souvent outrées de Boileau. C'était bien en effet une décadence, non pour la nation, qui marchait fièrement vers ses destinées, mais pour cette aristocratie turbulente que décimait Richelieu, et dont la Fronde

allait être le suprême et ridicule effort. Il n'était pas français, il était italien ce goût des gens de cour et des grands seigneurs, protecteurs nés des poètes fades ou burlesques; il se composait en parties presque égales de raffinements corrupteurs et de brutalités sensuelles, et favorisait en même temps la débauche de l'esprit et celle du corps, tout prêt au besoin à y joindre l'athéisme comme un dernier assaisonnement. Il succomba avec l'aristocratie et pour les mêmes causes que l'aristocratie, vaincu par le véritable esprit français, comme les restes de l'anarchie féodale le furent par l'irrésistible penchant qui emportait la France vers l'unité.

On voit ici, aussi clairement que partout ailleurs, la distance qui sépare le XVIe siècle de cette première moitié du XVIIe, et la différence des résultats qu'y fait naître l'imitation de l'Italie. La bouffonnerie de Rabelais, comparée à celle de Scarron ou de St-Amant, a je ne sais quoi d'antique, je dirais presque d'homérique, qui vous saisit malgré vous. On peut ne pas la goûter, la réprouver même; on ne peut s'empêcher d'en admirer la force et le sens; car, si folle qu'elle paraisse, elle sait où elle va, et son vêtement bariolé n'est souvent qu'un déguisement qui cache de sérieuses pensées. Celle de Scarron et de St-Amant, au contraire, se livre à la folie pour la folie elle-même et n'a rien de plus que ce qu'elle nous montre. C'est toujours la même petitesse et la même pauvreté du fond, malgré la verve grotesque des uns, malgré la grâce raffinée des autres. Tel est le cachet de l'époque. Le talent, ne visant à rien de vraiment beau, de vraiment noble, de vraiment utile, n'est plus qu'un amusement d'hommes blasés, grands seigneurs ou gens de lettres, qui, pour varier leurs plaisirs, passent brusquement de la recherche prétentieuse des salons patriciens

au sel grossier des farces populaires. Il était bien difficile d'échapper à do telles influences, surtout chez un peuple où domine l'esprit de société, toujours prêt à subir comme à imposer l'ascendant de la mode ; le talent ne suffisait pas; il n'y avait pas trop pour cela du génie. Aussi Corneille put-il s'y soustraire, mais en passant par l'influence espagnole, dont il est temps que je parle.

Certes, à ne considérer que l'emphase et le mauvais goût qui semblent si naturels à la langue et à la littérature de l'Espagne, sans exclure toutefois une force réelle et de grandes beautés, parfois même des beautés simples, on serait tenté de croire qu'en agissant sur notre langue et notre littérature, déjà gâtées par l'exemple de l'Italie, elles ne pouvaient qu'y apporter une nouvelle corruption et les pousser de plus en plus hors de leurs voies. Telle est en effet la première impression, suffisamment justifiée par le désordre littéraire de cette époque ; mais en y regardant de près, on s'aperçoit bientôt que le mal n'est qu'à la surface, et que cette influence n'était peut-être pas moins nécessaire, au temps où elle se fit sentir, que l'influence italienne ne l'avait été au XVIe siècle. A la redondance brillante et vide, aux métaphores recherchées, aux élégants *concetti* du Marino, déjà lui-même à demi-espagnol, l'Espagne véritable opposait ses hyperboles outrées, mais chevaleresques, ses antithèses audacieuses, et, si je puis dire, cette intrépidité de mauvais goût, qui n'est souvent chez elle que l'exagération de la grandeur et de l'héroïsme. C'était un remède violent, à coup sûr, et capable d'emporter le malade avec la maladie, si le malade n'eût été doué d'une constitution robuste; mais enfin c'était un remède qui agit énergiquement sur notre prose et sur notre poésie, comme nous en avons la preuve dans Balzac et dans Corneille.

Au rebours de Voiture, qui est plus italien qu'espagnol, Balzac est plus espagnol qu'italien. L'hyperbole et l'antithèse lui sont chères; il a beau, dans maints endroits de ses lettres, déclarer qu'il y renonce, au moins à la première, il y revient toujours, dominé par son tempérament plus fort que sa raison. Si le plus souvent il dit emphatiquement de petites choses, il lui arrive aussi de dire grandement celles qui sont vraiment grandes; et cela n'est pas perdu, car une langue qui se forme ne retombe pas dans sa faiblesse après s'être élevée jusqu'à l'énergie. Tous les efforts lui profitent, et, le moment venu, oubliant toutes les tentatives demeurées vaines, elle ne se souvient que des résultats, qui lui restent définitivement acquis. Les hyperboles de Balzac n'ont donc pas été tout à fait stériles, ses antithèses encore moins. L'antithèse italienne, telle qu'elle se produit chez les écrivains du XVIIe siècle, est presque toujours affadie et quintessenciée; l'antithèse espagnole a quelque chose de grandiose, même dans le mauvais, et quand elle est ridicule, elle ne l'est pas à demi. Cette figure ne semble pas moins naturelle que l'hyperbole à la langue castillane, dont elle fait ressortir la sonorité et la magnificence, pouvant elle-même, grâce à cette richesse de sons, se déployer et s'étendre largement sans s'affaiblir. En passant de l'espagnol au français, elle se modifie nécessairement. Notre langue est trop sourde et trop chargée de syllabes muettes pour n'avoir pas besoin d'une grande sobriété de mots. Délayer l'antithèse dans de longues phrases, à la manière espagnole, c'eût été la rendre insensible à l'esprit comme à l'oreille. Elle ne pouvait donc, par la force même des choses et l'essence de sa nature, agir sur notre langue que pour la resserrer, en contraignant les écrivains à rap-

procher les termes opposés, qui sans cela eussent perdu toute leur valeur et tout leur éclat. C'est ce que nous voyons en effet dans la prose de Balzac, plus solide, plus ferme, plus hardiment dessinée, grâce à l'emploi de l'antithèse, qu'aucune prose antérieure. Les vers de Corneille me paraissent aussi avoir puisé à la même source ou devoir au même procédé une partie de leur mâle vigueur. Le goût exagéré de l'antithèse passa avec cette époque, mais le style conserva ces habitudes de précision et de fermeté que l'usage et même l'abus de l'antithèse avaient fait naître.

Ainsi le génie espagnol agissait sur le nôtre, en appuyant par certains côtés, en contredisant par certains autres l'influence prédominante de l'Italie. L'esprit public se formait au milieu de ces luttes engendrées par des tendances divergentes, et la langue, tantôt raffinée jusqu'à la subtilité par le goût italien, qui était tout puissant à l'hôtel de Rambouillet, tantôt gonflée jusqu'à la boursouflure par le goût espagnol, qui régnait à la cour avec Anne d'Autriche, ne gardait en dernier résultat que ce qu'il y avait de délicat et de fin chez les uns, de vigoureux et de grand chez les autres.

D'ailleurs l'antiquité était là, toujours présente, toujours réparatrice et salutaire, fond solide, et, pour ainsi dire, primitif, sur lequel les fantaisies hasardées de l'esprit moderne passaient avec fracas, mais qui reparaissait bientôt, plus fécond que jamais, plus que jamais sympathique au génie de la France. Le XVI[e] siècle semble plus grec que latin ; le XVII[e], au moins dans sa première phase, plus latin que grec. Chaque époque a ainsi son penchant, qui tient à des causes profondes. Le génie grec, avec sa liberté expansive, devait convenir à l'esprit entreprenant d'un siè-

cle qui avait fait la réforme ; le génie latin, plus austère, à l'esprit de règle et de discipline d'un siècle qui commençait avec Richelieu pour s'achever avec Louis XIV. Dans les deux cas, notre littérature s'assimilait peu à peu l'antiquité, sûr préservatif contre les brillants excès où nous entraînait l'action simultanée de l'Espagne et de l'Italie. Mais ces excès mêmes n'étaient pas inutiles. L'Espagne nous guérissait de l'Italie en exagérant le mal dans un autre sens ; l'antiquité nous délivrait de l'Espagne et de l'Italie, qui n'avaient plus rien de bon à nous donner, et l'esprit français, représenté dès lors par Corneille, Descartes et Pascal, triomphait en même temps, par son indépendance native, des modernes, en rejetant des formes désormais épuisées, des anciens, en ne leur empruntant que leur forte substance.

L'influence italienne a donc bien ses deux phases, l'une surtout lyrique au XVI[e] siècle, l'autre surtout romanesque au XVII[e] ; la première, utile et féconde, parce qu'elle est nécessaire et qu'elle s'exerce alors, si l'on peut ainsi parler, de génie à génie, de nation à nation, non d'homme à homme; la seconde, stérile ou dangereuse, parce qu'elle n'a plus sa raison d'être dans la nécessité des temps, mais dans les capricieuses fantaisies du bel-esprit.

SECONDE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

—

Poésie lyrique, Élégie, Satire.

« Je veux bien t'advertir, lecteur, de prendre garde aux lettres; et feras jugement de celles qui ont plus de son et de celles qui en ont le moins. Car *a*, *o*, *u*, et les consonnes *m*, *b*, et les *ss* finissants les mots, et surtout les *rr*, qui sont les vrayes lettres héroïques, font une grande batterie et sonnerie aux vers. »

Tels sont les conseils que Ronsard adresse, dans la préface de sa *Franciade*, aux poètes de son temps qui voudraient tenter l'épopée; il pouvait les adresser aussi justement aux poètes lyriques, ses disciples ou ses émules. Ils nous montrent, plus clairement que de longues dissertations ne le pourraient faire, l'état de la poésie avant l'avènement de la pléïade, et la nature des services qu'elle avait à attendre des littératures étrangères, soit anciennes, soit modernes, parti-

culièrement de la littérature italienne. Ce qui manquait en effet aux vers français dans le *Roman de la Rose*, dans Charles d'Orléans, dans Villon, dans Marot, c'était ce que Ronsard appelle la *sonnerie* et la *batterie*. Ils avaient déjà la douceur, la simplicité, la naïveté, la grâce, mais non la flexibilité, la richesse et l'éclat dont les grands sujets ne peuvent se passer. Ces qualités, dont Ronsard se sent désarmé pour la poésie, sont les mêmes que Montaigne regrette de ne pas trouver pour la prose dans le langage de son temps : « Je le treuve, dit-il dans un passage souvent cité, suffisamment abondant, mais non pas maniant et vigoreux suffisamment ; il succombe ordinairement à une puissante conception : si vous allez tendu, vous sentez souvent qu'il languit sous vous et fléchit, et qu'à son défaut le latin se présente au secours, et le grec à d'autres. » Le latin et le grec, sans doute ; tout le monde sait que Ronsard et ses contemporains ne s'en abstenaient guère ; mais ce qui suffisait dans la prose, où la pensée domine, était insuffisant dans la langue des vers, qui réclame des sons plus éclatants. L'Italien, langue vivante et parlée, harmonieuse et sonore, agissait ici avec plus d'efficacité et de puissance que le grec et le latin, qu'il fallait aller chercher dans les livres. On ne se contentait pas de lire les vers de Pétrarque, de Sannazar, de Bembo ; on les prononçait et on les entendait prononcer. L'harmonie n'avait plus besoin, pour être saisie, d'un effort de l'intelligence ; elle pénétrait tout doucement dans l'âme par le canal des oreilles. Ronsard, tout hérissé qu'il est de grec et de latin, doit donc beaucoup aux Italiens, et plus assurément qu'il ne se l'imaginait lui-même. Il les imite ou les traduit heureusement en maint endroit de ses œuvres lyriques, suivant l'habitude et le goût de son époque. Il leur

emprunte le sonnet avec tous ces tours poétiques d'une abondance si variée, d'une mélodie si pure, d'une élégance si souple, qui se déploient à l'aise dans ce cadre ingénieux et savant ; il leur emprunte, sinon les pensées et les images, du moins les formes générales de ses odes, et même lorsqu'il croit le plus *pindariser,* il *pétrarquise* encore. Si le nom pompeux de l'ode sourit à son enthousiasme ; si, moins prudent qu'Horace, il vise à la sublimité du poète thébain sans redouter la chute d'Icare, c'est malgré tout à la large mélodie de la *canzone* italienne qu'il est redevable de ses succès dans le genre lyrique. Là il trouve des vers qui *sonnent* avec force ou douceur, et surtout des combinaisons rhythmiques, des développements de phrase, des mouvements de pensée et de style entièrement conformes au génie moderne. Sans doute la muse antique a de plus nobles et plus fiers accents, et Pindare reste le premier des poètes lyriques comme Homère le premier des poètes épiques ; mais Ronsard faisait fausse route en essayant maladroitement de ressusciter l'ode grecque, quand les tendances et les besoins du génie chrétien lui faisaient une loi de se tourner de préférence vers Pétrarque et l'Italie. Au reste, cette division de l'ode en strophe, antistrophe et épode, qui nous semble si ridicule dans Ronsard, est encore une imitation de l'Italie. C'est Alamanni qui, le premier, s'avisa d'introduire dans l'ode moderne ces désignations empruntées à l'ode antique, sans se douter de ce qu'il y avait de bizarre et même d'absurde dans cette parodie de Pindare.

Il y a chez tous les peuples une poésie lyrique naturelle, qui crée spontanément sa forme. Les littératures classiques, vivant surtout d'imitations et d'emprunts, en ont pratiqué une autre, qui est tout artificielle. Ainsi l'ode, naturelle chez

les Grecs, est artificielle chez les Latins, ce qui ne l'empêche pas d'être encore, dans Horace, grave, majestueuse et belle. A plus forte raison est-elle artificielle chez les nations modernes, auxquelles d'autres croyances et d'autres mœurs ont imposé d'autres conditions d'art et un autre caractère. Aussi voyons-nous Pétrarque, dès les premiers temps de la Renaissance, suivant les impulsions de son génie personnel encore moins peut-être que l'inspiration propre au christianisme, prendre pour modèles dans la poésie lyrique, non les Grecs et les Latins, mais les Provençaux, et surtout les poètes italiens du XIII[e] siècle. Il ne cherche pas à calquer les strophes de Pindare ou d'Horace ; il écoute la voix intérieure et suit la tradition. Ce ne sont pas des odes qu'il compose, ce sont des sonnets et des *canzoni*, ou pour mieux dire, des chants. Le sonnet suffit à l'expression de cet amour idéal et rêveur, par conséquent si peu antique, qui remplit son âme, et il y met, sous forme de comparaisons et d'images, tout ce qu'il voit, tout ce qu'il sent, tout ce qu'il aime de la nature. La *canzone* lui permet d'enfermer, dans ses contours plus amples, tout ce qu'il a dans le cœur, non-seulement d'aspirations amoureuses, mais d'enthousiasme héroïque et de patriotiques douleurs. Nul effort dans ces tentatives, rien de guindé, rien de factice ; elles aboutissent, parce qu'elles sont naturelles[1]. Si Pétrarque pousse parfois la douceur jusqu'à la mollesse, le raffinement jusqu'à la subtilité, la grâce jusqu'à l'afféterie, c'est à son siècle et à sa nation, ce n'est pas à lui qu'il

[1] Io mi son un che quando
Amore spira, noto, e a quel modo
Ch'ei detta dentro vo significando.
(Dante, *Purg.*, canto XXIV.)

faut s'en prendre. Du moins a-t-il eu et gardera-t-il éternellement l'honneur de n'avoir pas donné un vêtement païen à des sentiments chrétiens, à des idées chrétiennes, et d'avoir échappé à l'attrait, si nouveau et si puissant alors, de cette mythologie antique, dont l'emploi inintelligent devait glacer notre poésie lyrique et la laisser à peu près stérile jusqu'au jour de son libre renouvellement au XIXe siècle.

Si l'on veut se convaincre de cette vérité, on peut voir dans les chants héroïques d'Herrera sur la bataille de Lépante et la défaite du roi don Sébastien de Portugal à Alcaçar-Quivir, ce que la lyre espagnole a gagné à s'affranchir de la tyrannie de l'ode grecque et latine pour adopter la *canzone* italienne, qui n'est après tout que la forme appropriée de l'inspiration lyrique chez les nations modernes, et surtout à répudier ces inventions mythologiques, jadis si heureuses, si caractéristiques et si brillantes, désormais froides et puériles, pour aller puiser aux sources profondes de la poésie biblique. Tandis qu'en France on s'évertuait à rimer élégamment des odes pindariques et des psaumes, sans enthousiasme, sans élans vrais, trop souvent sans croyance, au-delà des Pyrénées, comme au-delà des Alpes, on trouvait la véritable veine lyrique des modernes, là dans la Bible, ici dans les rêveries demi-sensuelles, demi-mystiques, de l'amour chrétien. Aussi j'ai peine à comprendre le reproche que le critique allemand Bouterweck, dans son histoire de la littérature espagnole, adresse à Herrera de n'avoir vu l'ode qu'à travers la *canzone* de Pétrarque et de n'avoir pas imité directement Pindare. Il eût dû, tout au contraire, le féliciter de cet heureux choix; et c'est en partie pour n'avoir pas suivi cette route que nous avons été si longtemps en France privés d'une vraie poésie lyrique. Il a fallu les

grandes secousses de le révolution française pour nous amener enfin à cette inspiration mélancolique, si essentiellement chrétienne, que les anciens ne pouvaient nous enseigner et que Pétrarque avait trouvée en interrogeant librement son cœur. Il était nécessaire assurément d'étudier les grands lyriques de l'antiquité, non toutefois pour les imiter directement, mais pour apprendre d'eux comment l'art s'allie aux mobiles élans du génie sans les entraver ou les contraindre.

Il serait facile de relever dans les œuvres de Ronsard, de Du Bellay, de Baïf, de Remi Belleau, de Desportes, et en général des poètes de la seconde moitié du XVI[e] siècle, un grand nombre de morceaux lyriques, odes, sonnets, chansons, madrigaux, imités ou traduits de l'italien; mais cela nous apprendrait peu de chose. Ce qu'il nous importe de savoir, ce n'est pas le chiffre exact des traductions de Pétrarque, de Sannazar, de Bembo, de Molza, de Jean Della Casa, etc., qui existent dans les œuvres de nos poètes; c'est ce qu'il est resté d'italien dans notre littérature, c'est ce résultat définitif, qu'il est assez peu aisé de déterminer, mais qu'il n'est pas impossible de retrouver ou tout au moins d'entrevoir. Or, l'influence italienne ne s'est fait sentir dans aucune autre branche de littérature aussi vivement et aussi utilement que dans notre poésie lyrique. Cela se conçoit sans peine. Là plus qu'ailleurs se rencontrait une mine inépuisable de formes élégantes et gracieuses, que nos écrivains s'appropriaient par la traduction ou l'imitation, et qui, après un temps fort court, passaient dans les habitudes de la langue et de l'esprit français. C'est ainsi que Malherbe, tout en faisant des odes, est bien plus rapproché, par certains côtés, des Italiens que des Grecs, et même des La-

tins, bien que, par certains autres, il incline de préférence vers ces derniers. Cette régularité harmonieuse qu'il introduit dans notre phrase poétique, ce n'est certes pas à Pindare qu'il la doit; il l'a reçue en germe de l'école du XVIe siècle et en a fait la loi sévère de notre poésie classique. La *canzone* et le sonnet ont des formes très arrêtées et des règles précises dont la rigueur peut même paraître excessive. Il n'en est rien cependant, car elles ont permis aux poètes modernes cette fécondité de tours et de combinaisons qu'on admire à bon droit dans leurs œuvres. Malherbe a donc reçu cet héritage, et s'il a mis à la construction de ses stances cette rigidité de pensée et de style qui lui était nécessaire pour accomplir son œuvre de réformation littéraire, c'est qu'il suivait les instincts du génie français, essentiellement logique, et n'empruntait aux Italiens, soit directement, soit par l'intermédiaire de ses prédécesseurs, qu'un instrument d'expression plus délicat et plus souple. A vrai dire, son travail personnel a été de fixer avec fermeté ces lignes et ces contours, qui étaient demeurés encore à demi flottants, à la manière italienne, dans les nombreux essais du XVIe siècle. Racan, qui continue Malherbe, Racan qui n'a jamais appris ni latin ni grec, mais qui en revanche connaît les Italiens et les aime, puisqu'il les imite, Racan, sans cesser d'être régulier et trop souvent froid comme son maître, donne à ses stances plus de grâce et de douceur, ce je ne sais quoi enfin d'amolli dans le tour de la phrase et de mélancolique dans le ton qui caractérise la poésie moderne et la sépare de la poésie antique. Cela est vrai, à plus forte raison, de Théophile et de St-Amant, et en général de ces poètes qui continuent au XVIIe siècle l'école du XVIe. On reconnaît chez eux l'influence de l'Italie

à l'emploi fréquent de ces *concetti*, dont Malherbe lui-même ne s'abstient pas toujours ; on le reconnaît plus encore à l'usage de ces stances terminées par deux vers sur une seule rime ou rappelant l'entrelacement de rimes particulier au sonnet, et de toutes ces combinaisons rhythmiques, qui sont moins françaises et surtout moins grecques ou latines qu'italiennes. Malherbe, lui, finit par préférer et par transmettre à ses disciples une forme de stance plus symétriquement régulière, d'une harmonie plus pleine, mais plus monotone, et qu'il est inutile de désigner autrement, car elle est dans l'oreille de tout le monde.

L'influence de Ronsard, combattue victorieusement sur quelques points, prévalut toutefois sur un seul, et elle fut, à mon avis du moins, très fâcheuse : Malherbe conserva le nom d'ode, bien qu'il n'aimât point, comme on sait, ce qui était à la grecque, et, avec le nom, cette tendance à *pindariser* à froid et hors de propos qui a persisté si malheureusement chez nous pendant près de deux siècles. On eût été bien mieux avisé de s'en tenir au sonnet et à la *canzone*, d'autant plus que celle-ci existait de tout temps en France sous le titre modeste de chanson et avait produit déjà, sous la plume de Ronsard, de Du Bellay, de Desportes et d'autres, plus que des essais ou des ébauches. Au reste, c'est peut-être cette antiquité, toute française, et non grecque ou romaine, qui la fit rejeter parmi les genres inférieurs. Elle avait un grand tort, elle était nationale. On eût pu cependant, comme chez les Italiens, comme chez les Espagnols, l'élever dès lors à la hauteur de l'ode antique, en lui ôtant, lorsqu'il en eût été besoin, l'entrave du refrain et en lui conservant cette allure naturelle qui lui venait de son origine gauloise, de sa destination populaire. Mais non ; il fallait

un genre solennel par habitude, non par occasion ou par convenance, et l'on imagina, après Ronsard, de refaire l'ode de Pindare, sans qu'il restât rien dans les sentiments, dans les idées et dans les mœurs, qui fût en rapport avec cette forme, en même temps héroïque et religieuse, que tout l'art d'Horace n'avait pu ressusciter chez les Romains.

Ainsi l'ode, comprise seulement par son côté emphatique et artificiel, tua en France la véritable poésie lyrique, en la retenant forcément dans des formules bientôt banales et en lui interdisant les libres élans de l'âme. Elle échoua devant le bon sens du siècle de Louis XIV, dont la pompe semblait appeler pourtant ses accents grandioses, et, comme par une ironie du sort, ne prit un peu d'éclat qu'avec J.-B. Rousseau, c'est à dire dans les années malheureuses de ce règne à son déclin, et dans un moment où il n'y avait plus rien de glorieux à chanter. Soyons juste toutefois : par cela même qu'elle ne fut qu'une forme, l'ode devint un puissant instrument de perfection et d'harmonie pour cette poésie sensée et mâle qu'allaient cultiver les Corneille, les Racine, les Molière, les Boileau, les La Fontaine. Si elle ne put nous donner la grande poésie lyrique, qui n'était guère, il faut l'avouer, dans notre nature et nos instincts avant les prodigieux événements des soixante dernières années, elle eut, aux mains de Ronsard et de Malherbe, une bienfaisante et légitime action sur les destinées de notre langue et de notre littérature; mais cette action salutaire, elle la dut principalement à ce qui s'était mêlé d'italien dans sa structure générale, dans le mécanisme de ses phrases, dans le mouvement de ses harmonieuses périodes. Dans le vers isolé, au contraire, c'est l'influence du latin que Malherbe semble avoir eu mission de faire prédominer. Mais ceci ré-

clame quelque détails purement techniques, où je demande la permission d'entrer, ne craignant pas trop pourtant qu'ils paraissent inutiles, car rien n'est inutile de ce qui touche à l'histoire d'une grande littérature.

L'endécasyllabe italien, grâce à la mobilité de ses accents toniques, a une souplesse d'articulation merveilleuse. Il laisse la phrase se développer avec une abondance illimitée, que rien ne gêne, que rien n'arrête, pas même la rime, trop facile pour être jamais une entrave. Dans un tel système, qui fait de la variété des coupes et de la flexibilité du style une loi inévitable, l'enjambement est une nécessité et devient la cause la plus ordinaire de l'harmonie. Les syllabes accentuées sont tout à la fois trop rapprochées, trop inégalement réparties et trop indépendantes du sens, pour que l'oreille puisse trouver un point d'appui suffisant partout ailleurs qu'aux endroits où la phrase est formellement suspendue ; bon gré malgré il faut qu'elle aille jusque là pour se reposer, en glissant légèrement sur tous les accents qu'elle rencontre en chemin. Comme il n'y a pas dans le vers de repos réglé, de division symétrique, tout l'art du poète consiste à varier les combinaisons de ses accents et à les proportionner aux mouvements naturels de la pensée. La mélodie et la souplesse du style y gagnent assurément ; mais la pensée elle-même n'y court-elle pas de grands risques? Tout, dans ce système, contribue à la détendre, et rien à la resserrer. N'étant plus retenue par des limites déterminées, elle s'amollit aisément avec les contours fuyants de la phrase, et s'évapore en notes musicales, au lieu de se condenser en sons graves et pressés, ainsi qu'il convient à l'idée qui prend un corps. C'est une rivière dont le lit n'est pas assez creusé ; sitôt que ses eaux croissent, elle déborde.

Cette liberté de versification va sans doute à l'expansion lyrique et s'adapte on ne peut mieux au récit, d'autant mieux même qu'il est plus léger; mais elle ne permet qu'accidentellement et par exception la gravité, la force, et pour tout dire en un mot, la netteté vigoureuse du style. Tel me semble être du moins le caractère de l'endécasyllabe, à partir du jour où Pétrarque essaie, avec trop de succès peut-être, d'adoucir l'âpre énergie que Dante avait donnée dans ses vers à la langue italienne.

Notre hexamètre est soumis à de tout autres conditions. Il n'y a dans les mots français d'accent que sur la dernière syllabe sonore, et par habitude, ou plutôt par nécessité, on ne le fait sentir que sur celle-là seulement où le sens contraint la voix de s'arrêter. Il fallait donc qu'il y eût un repos obligé parmi ces douze syllabes, qu'il était impossible de prononcer d'une haleine, et ce repos devait être fixe, au moins habituellement et sauf ces dérogations à la règle que le génie rend toujours légitimes; car autrement notre vers, privé de la mélodie des accents, aurait eu tous les inconvénients de l'indépendance italienne sans en avoir les avantages. De plus, il ne pouvait être placé qu'au milieu du vers, formant ainsi avec la rime une sorte d'opposition symétrique, gênante parfois et monotone, mais admirablement appropriée à l'expression des sentiments énergiques et des pensées sérieuses. Aussi l'enjambement, qui était de rigueur dans le système italien, devait rester, dans le système français, une exception. Il devenait d'ailleurs très délicat et très difficile à manier, parce qu'il allait en sens inverse de notre versification, qui était entièrement fondée sur les lois de la symétrie. Or, la symétrie une fois admise, il était naturel qu'elle se développât jusqu'à ses dernières conséquences.

Mais elle ne triompha pas sans luttes. Par l'influence persistance de la poésie italienne autant que par l'indécision inséparable de toute époque de formation, les poètes du XVIe siècle furent retenus sur cette pente et flottèrent entre la régularité rigoureuse de l'alexandrin classique et l'harmonie plus libre de l'endécasyllabe, s'aventurant presque toujours gauchement sur un terrain qu'ils sentaient par instinct n'être pas le leur, croyant être faciles quand ils n'étaient que décousus, et simples quand ils n'étaient que négligés. Toutefois, aux approches du XVIIe siècle, la règle prit peu à peu le dessus, l'enjambement devint plus rare, ainsi qu'on peut s'en assurer en lisant les poésies de Desportes et de Bertaut; le style enfin se raffermit et se resserra, sans se dépouiller tout à fait de son indépendance première, et il y eut un moment où un poète d'un talent énergique et vrai, Mathurin Régnier, donna au vers français une fierté, une franchise, une vigueur, une rapidité et une souplesse d'allure, dont Corneille profita, sans se l'avouer peut-être, et que Molière et La Fontaine se gardèrent bien d'oublier.

C'est alors que Malherbe vint. Esprit logique s'il en fut, il poussa droit jusqu'au bout du système. Il flétrit cette liberté du style poétique, dont il se plut à ne voir que le mauvais côté, et y substitua une régularité forte, plus favorable à l'expression de la pensée qu'aux hardiesses de l'imagination. Ici se montre, selon moi, l'influence de la poésie latine et de l'hexamètre latin. Malherbe, qui avait débuté par l'imitation du Tansillo, et jamais, quoi qu'il en eût, n'en perdit complètement la mémoire, ne tarda pas à quitter l'Italie moderne pour l'Italie antique; mais les poètes qu'il aimait, ce n'était pas Horace ou Virgile, c'était Lucain, Juvénal, Martial, et par-dessus tout, Stace. En d'au-

tres termes, il préférait les beaux vers à la grande poésie. On doit voir, dans cette prédilection étrange d'un esprit si droit pour les poètes de la décadence, moins encore un défaut de goût qu'une nécessité de la position que Malherbe avait prise comme réformateur de la langue poétique. Ce qui le frappait, ce qui devait le frapper, lui qui poursuivait le redressement de notre versification, c'était la forme du vers latin, assurément bien différente alors de ce qu'elle avait été au siècle d'Auguste. Ce balancement symétrique du vers sur deux substantifs et deux adjectifs, qui semble lui donner, à le prendre isolément, toute sa perfection musicale, mais ne peut se répéter fréquemment sans aboutir, comme dans Claudien, à une lourde et fatigante uniformité, n'apparaît que par intervalles dans la phrase poétique de Virgile et d'Horace, tandis qu'il envahit, avec l'antithèse qu'il favorise, les vers énergiques et pressés de Lucain, de Stace et de Juvénal. Cela se remarque surtout à la fin des phrases, qui se terminent de cette façon avec une harmonie pleine et vigoureuse, dont les deux grands poètes du siècle d'Auguste, plus préoccupés à bon droit de l'ensemble du style que du vers isolé et même de la phrase, semblent se garantir au lieu de la rechercher. Cet hexamètre latin à forme symétrique peut justement passer pour le type de notre alexandrin, tel du moins qu'il a été compris et pratiqué par l'école classique.

Il y avait bien là de quoi attirer Malherbe, qui faisait sur notre poésie un travail analogue à celui qu'accomplissaient, dans la Rome des empereurs, les auteurs de la *Pharsale* et de la *Thébaïde*. Des deux côtés on resserrait le vers et l'on emprisonnait la pensée dans des formes, monotones peut-être, mais éminemment propres à lui donner du relief et de

la force. Seulement, ce qui était à Rome une œuvre de décadence, à la suite d'un grand siècle littéraire, était chez nous une œuvre de préparation et l'espoir d'une forte maturité. On ne peut donc pas regretter d'une manière absoluo l'abandon du procédé plus indépendant qui servit si bien la verve de Régnier. L'imagination française y a perdu, sans doute, une précieuse liberté; mais l'esprit français, tourné vers l'expression sobre de la pensée, y a gagné sûrement une forme à la fois ferme, correcte, élégante et précise.

En résumé, la poésie lyrique de l'Italie a puissamment aidé à détendre, à assouplir notre phrase poétique, et le vers latin, tel surtout qu'il se montre dans Lucain et ses successeurs, à raffermir notre hexamètre, qui menaçait de s'amollir outre mesure au contact de l'endécasyllabe, sans pouvoir lui emprunter son exquise mélodie et sa flexibilité sonore. Ces deux actions diverses, qui semblent se combattro, se complètent plutôt l'une par l'autre. Malherbe, après tout, n'a pas tué chez nous la souplesse et la grâce; on ne dira pas non plus qu'il nous ait ôté la vigueur: peut-être a-t-il rendu seulement ces qualités plus capables de s'unir en se contenant mutuellement dans do justes limites.

Ce qui est vrai de l'ode et du sonnet l'est aussi, à peu de chose près, de l'élégie. L'élégie italienne ne prête guère à la nôtre que des formes; encore ces formes sont-elles le plus souvent des sonnets. A ne regarder que le fond, l'œuvre tout entière de Pétrarque est élégiaque. C'est même là ce qui constitue son caractère éminemment chrétien. Chez les anciens, l'élégie pleure moins et sourit davantage. On peut dire, avec Boileau, qu'elle peint des amants la joie ou la tristesse; mais elle ne se perd jamais en vagues ou profondes rêveries, et l'amour antique no s'associe pas, comme

l'amour moderne, aux infinies espérances et aux mystiques aspirations du sentiment religieux. Il est aussi plus net et plus ferme dans son langage. Le distique élégiaque a ce double avantage de favoriser, par sa marche inégale et pourtant monotone, l'expression de la tristesse ou de la douleur, et de relever au besoin la langueur de la plainte par la vivacité du trait que semble appeler inévitablement le second vers. La fadeur s'y glisse difficilement, grâce à ce mètre si heureusement inventé par l'heureux génie de la Grèce, et quelque chose do mâle s'y conserve au milieu des molles effusions de la volupté. Ce distique n'a-t-il pas, à l'origine, servi d'expression à la poésie guerrière de Tyrtée?

Les Italiens, dans l'élégie proprement dite, qu'ils ont au reste peu pratiquée, trouvant dans le sonnet et la *canzone* des formes plus appropriées à la nature de leur inspiration amoureuse, ont suppléé au distique grec et latin par le tercet ou *terza rima*, qui a aussi une certaine inégalité d'allure et peut recevoir une sorte d'harmonie plaintive. Les Français, de leur côté, ont remplacé le distique, en bien des cas, par la stance, soit de quatre, soit de six vers, telle que nous la voyons se développer surtout dans les œuvres de Desportes et de Bertaut, pour passer de là dans l'école de Malherbe. Mais ce que nos poètes du XVIe siècle et du XVIIe ont laissé sous le nom d'élégie est ordinairement écrit dans le mètre alexandrin à rimes plates, et s'écarte par conséquent des habitudes et de l'exemple de l'Italie[1]. Les temps de l'élégie n'étaient pas venus. On s'écartait de Pétrarque comme de Tibulle et de Properce; du premier, en négligeant l'amour

[1] Ronsard a cependant essayé d'appliquer le distique à l'élégie; mais son exemple n'a pas été suivi, et lui-même n'en a pas pris l'habitude.

idéal pour l'amour sensuel; des derniers, en adoptant, au lieu d'un mètre plus humble, la marche trop pompeuse du grand vers héroïque. On ne s'écartait pas moins de Clément Marot, qui, avec une grâce toute française et une naïveté qu'on ne retrouve pas plus tard, avait employé le vers de dix syllabes, si facilement piquant et vif, au développement de ses sentiments élégiaques. Toutefois, il n'est pas trop malaisé de reconnaître dans notre élégie, durant l'espace d'un siècle, depuis Ronsard jusqu'à Boileau, la double influence de la littérature latine et de la littérature italienne, celle-ci agissant sur le style dans le sens de la douceur, celle-là dans le sens de la vigueur ou tout au moins de la fermeté.

La satire italienne ne me semble pas avoir eu une bien grande influence sur la satire française durant la période du XVIe siècle. C'est dans la période suivante qu'elle produit chez nous tout son effet, mais par son côté burlesque, non par son côté purement satirique. Le burlesque se montre alors dans tous les genres, dans le poème, dans le roman, dans le conte, dans la comédie, partout enfin où la fantaisie peut se donner carrière. S'il paraît au XVIe siècle, et il y paraît assez fréquemment, c'est pour y voiler, comme dans Rabelais, comme dans Bonaventure Desperriers, d'audacieuses attaques contre ce qui existe, et c'est bien autant l'esprit gaulois que l'esprit italien qui l'inspire. Mais dans la satire proprement dite l'influence du génie latin se fait plus particulièrement sentir. On trouve pourtant dans les satiriques de cette première période un certain nombre de passages imités de l'italien, notamment quelques apologues tirés de l'Arioste dans les satires de Vauquelin de la Fresnaye, quelques détails empruntés aux *Capitoli* du Mauro

et du Caporali dans les satires de Régnier. Encore dans ces imitations et ces emprunts voyons-nous prédominer les tendances invincibles de l'esprit français. Régnier, à qui Boileau reproche le *son hardi de ses rimes cyniques*, ne s'adresse aux poètes de l'Italie que pour leur demander, non ces traits obscènes dont ils abondent, mais des peintures de mœurs, des observations de caractère et des images. Le plus souvent même, s'il les traduit, c'est pour les abréger et les raffermir, en donnant à leurs tableaux cette force d'expression qu'ils n'ont pas dans leur langue naturelle, et cette largeur de la pensée que ne permet pas toujours la facilité brillante, mais un peu molle, de leur style.

La satire italienne, à partir de Laurent de Médicis, et surtout de Berni, qui lui imprime ce caractère particulier de plaisanterie burlesque auquel il a attaché son nom, est beaucoup plus riche en fantaisies d'imagination qu'en pensées morales, en joyeusetés licencieuses qu'en observations pénétrantes et fines, comme le sont celles d'Horace, qu'en sarcasmes amers contre les vices, comme le sont les mordantes hyperboles de Juvénal. Si elle cesse par instants d'être un jeu d'esprit, c'est presque toujours pour devenir personnelle. L'Arioste, dans les sept satires qu'ils nous a laissées, parle de ses déceptions, de ses amertumes, de ses souffrances, avec une bonhomie souvent douce et charmante, parfois caustique et acérée; mais ce qui est froissé en lui, c'est, on le sent, sa fierté d'homme et de poète, non ses croyances ou ses principes. Quant à l'Arétin, on sait trop l'usage abominable qu'il a fait de son talent et ce que la satire est devenue sous sa plume. Entre l'Arioste et l'Arétin, dont le premier est à coup sûr le plus honnête et le plus moral de tous ces poètes, dont le second, opprobre de

la littérature, ne pouvait, malheureusement pour l'Italie, exercer impunément un tel métier qu'en un tel temps et en un tel pays, entre ces deux hommes, que je rougis presque de rapprocher, même pour indiquer l'abîme qui les sépare, se place une longue série de poètes ingénieux, hardis, brillants, ne cherchant qu'à s'amuser en amusant les autres, gens de plaisir et d'imagination, non de conviction et de bon sens, qui semblent avoir abandonné leur talent aux malsaines inspirations de l'orgie, et s'être cru tout permis au fond pourvu que la forme demeurât agréable et facile. Ce n'est pas une telle poésie qui pouvait prévaloir en France sur l'autorité de la satire antique, dont les âpres crudités sont rachetées du moins par le sentiment de l'honnête et du juste, et dont le style, au lieu de se relâcher et de s'étendre à l'infini, comme le style italien, se resserre et se condense avec cette énergique concision qui fortifie l'esprit, même lorsqu'elle ne le convainc pas, tandis que la raillerie sans consistance des poètes bernesques le laisse, pour ainsi dire, s'amollir et se détremper dans les joies convulsives du fou-rire. C'est donc l'antiquité qui triomphe, aidée du vieil esprit gaulois, dont la verve franche et maligne n'avait garde de se perdre au milieu de la liberté féconde et du mouvement impétueux du XVIe siècle. Ni la *Satire Ménippée* ni les *Tragiques* de d'Aubignó ne relèvent, au moins directement, de l'Italie. La *Satire Ménippée* est un vrai fruit de notre sol, où certains excès, à la fois odieux et ridicules, ont toujours heureusement trouvé des honnêtes gens pour les sifflor; dans les *Tragiques*, on reconnaît sans doute la passion du calviniste et la farouche rudesse du soldat, mais on y sent aussi l'indignation trop justifiée de l'homme de bien, et s'il faut lui chercher des modèles, c'est à Juvénal et en-

core plus à la Bible que nous devrons remonter. Régnier les résume tous par sa vigueur de pensée et de coloris, par la largeur et la franchise de son style, plus latin assurément, et surtout plus français qu'italien.

Il me reste, pour terminer, à présenter quelques observations sur la forme qu'a revêtue la satire, soit en Italie, soit en France. La première de toutes est le sonnet, qui semble être une sorte d'abrégé de toute inspiration lyrique chez les modernes, que cette inspiration soit tendre ou puissante, élégiaque ou satirique. Les sonnets caustiques abondent en Italie, et l'on en rencontre un assez grand nombre dans les œuvres de nos poètes du XVIe siècle, en particulier dans celles de Du Bellay, qui a vécu longtemps à Rome et s'est plus livré aux habitudes littéraires de l'Italie que la plupart de ses contemporains. Cet usage du sonnet au profit de la satire, ou au moins de l'épigramme dont l'indispensable trait final se rapproche, se prolonge chez nous au-delà du XVIe siècle et envahit la période du XVIIe. L'épigramme de Maynard, par exemple, affecte assez fréquemment la forme du sonnet. Toutefois, cette forme ne prévalut pas, même en Italie, parce qu'elle était insuffisante. Presque toujours trop longue pour l'épigramme, qui veut avant tout de la brièveté, elle était trop courte pour la satire, qui aime les larges tableaux de mœurs ou les éloquentes déclamations à la manière antique. D'un autre côté, le tercet dantesque, adopté par les satiriques italiens, et ramené par eux à une forme moins âpre, moins incisive, mais plus facile et plus coulante, s'éloignait forcément, grâce à la marche particulière qu'il doit à l'entrelacement indéfini de ses rimes, de l'harmonie à la fois large, forte et libre, de l'hexamètre latin et du caractère éminemment oratoire de notre alexandrin. Il y

avait donc, dans la forme comme dans le fond, bien des motifs pour que l'influence de la satire latine l'emportât chez nous sur l'influence de la satire italienne. Nous y avons trop gagné pour nous en plaindre. En se servant du vers de douze syllabes pour la satire, on le façonnait d'avance à la vivacité mordante du trait comique, et, ce qui vaut peut-être encore mieux, à l'expression des pensées morales, sans lui ôter cet air de grandeur qui lui est naturel. Ainsi se préparait l'admirable vers de Molière, qui n'eût jamais pu avoir, du moins à un tel degré, ni cette allure libre et franche, ni cette énergique familiarité, s'il n'eût été capable de prendre au besoin le ton majestueusement simple de l'épopée ou les pathétiques accents de la tragédie.

CHAPITRE II.

Genre romanesque.

ROMAN ÉPIQUE, ROMAN PASTORAL, NOUVELLE.

Je réunis sous un même titre ces trois genres, ordinairement distincts, parce qu'ils ne sont au fond qu'une seule et même chose sous des aspects divers. Nous les trouvons dominants dans la seconde période de l'influence italienne, comme nous avons vu les nombreuses variétés du genre lyrique dominer dans la première.

Le roman repose sur deux sentiments essentiels de l'âme humaine : d'une part, l'amour du merveilleux ou de l'inconnu, de l'autre, l'intérêt qui nous attache au récit de faits étrangers à notre personne ; le premier nous attirant hors des bornes de la vie terrestre vers l'infini, le second nous liant à nos semblables par une douce ou énergique sympathie. Ce n'est à vrai dire que la poésie elle-même, en tant

qu'elle n'est pas purement subjective ou lyrique. Le roman est donc en germe, à l'origine, au fond de tous les genres, et ne s'en dégage qu'à certaines époques de dissolution sociale, où toutes les lois, toutes les règles, toutes les limites se trouvent ébranlées ou détruites, et où par conséquent reparaissent à la surface les instincts primitifs de notre nature. D'un autre côté, le christianisme ayant surtout développé dans l'homme le sentiment de l'infini, on voit la tendance vers le roman poindre de bonne heure et s'accroître incessamment chez les nations modernes. L'élasticité illimitée de ce cadre facile, lui permettant d'ailleurs de tout admettre, le rend également propre à l'élégie et à la satire, à l'analyse psychologique et à la narration dramatique.

Il y a du roman dans les poèmes d'Homère, plus toutefois dans l'*Odyssée* que dans l'*Iliade*, car celle-ci tient essentiellement à la tradition, à l'histoire, à la nationalité, tandis que celle-là n'est qu'un récit d'événements individuels. Brisez le lien qui rattache l'*Odyssée* à la guerre de Troie, et séparez-la, par la pensée, de la tradition historique, vous n'avez plus que les voyages merveilleux d'un aventurier nommé Ulysse, c'est à dire un roman intéressant au lieu d'une solennelle épopée. Tant que la tradition règne dans la tragédie grecque, le roman ne s'y fait pas sentir. Eschyle et Sophocle sont épiques, parce qu'ils sont dans la tradition et donnent à leurs œuvres dramatiques la couleur fortement religieuse de l'antique héroïsme. Le roman se montre avec Euripide, qui combat la tradition, raille les héros et les dieux et fait régner sur le théâtre la passion purement humaine ; il est complet dans Ménandre, qui rompt définitivement avec les données traditionnelles, ne peint plus que l'homme dans les divers accidents de sa

vie de chaque jour, ot prend pour ressort de ses comédies l'élément permanent et sympathique de notre âme, l'amour. Ainsi fait bientôt Théocrite, en cherchant dans la peinture poétisée des mœurs champêtres un nouvel idéal, un nouveau merveilleux, un nouvel inconnu, si l'on veut, le plus saisissant de tous peut-être dans une époque de corruption et de décadence universelle. Ce qui prouve le lien étroit qui existe entre cette poésie pastorale et le roman, c'est qu'elle aboutit, dans l'antiquité même, à des fictions développées, d'un caractère entièrement romanesque, telles que le chef-d'œuvre de Longus, *Daphnis et Chloé*, comme la comédie de Ménandre aboutit, de son côté, à de longs récits, tels que les aventures de *Théagène et Chariclée.*

Il importait de bien marquer au début l'origine du roman, et le point où il se sépare de l'épopée. L'épopée est historique ou traditionnelle; on y croit ou l'on peut y croire: Thucydide nous en donne la preuve, dans les premières pages de son livre, en s'appuyant sur l'autorité d'Homère. Le roman au contraire n'a plus rien d'historique ni de sacré; il est encore humain, même quand il est merveilleux, et commence où la tradition finit. Son merveilleux en effet n'oblige plus; il n'est, tout le monde le sait, qu'un jeu de l'imagination, et c'est à l'imagination, non à la foi, qu'il s'adresse.

Les mêmes faits se reproduisent au moyen-âge. Les épopées traditionnelles de Charlemagne et d'Arthur aboutissent, par une série de transformations, aux fictions purement imaginaires des Amadis. Elles traversent, pour arriver là, les allégories religieuses, politiques, philosophiques, satiriques, de la *Divine Comédie*, du *Roman de la Rose*, du *Roman du Renard*, qui, à les considérer seulement

par ce côté, ne sont qu'une transition entre la naïveté majestueuse de l'épopée et le parti pris du roman chevaleresque. On avait cru aux aventures de Charlemagne et de ses pairs, de Roland, le héros de Roncevaux, des Chevaliers de la Table-Ronde; il fallait être fou comme Don Quichotte pour croire à la réalité des Esplandian, des Bélianis, des Palmerin, et pour tout dire, des Amadis. C'est en Italie principalement que nous voyons cette altération de l'épopée s'opérer avec une sorte de magnificence littéraire, qui la signale au regard et lui donne une autorité dont nous devons tenir compte ici par-dessus tout, puisqu'elle s'impose à notre littérature.

Boccace est, à lui seul, la source du roman moderne. Dans ses œuvres on trouve toutes les formes qui auront crédit sur les imaginations pendant toute la période de la Renaissance jusqu'au XVIIe siècle. Ces formes, que Boccace a le premier plus qu'ébauchées, auxquelles, pour mieux dire, il a donné le premier des qualités de composition et de style qui font de lui un inventeur, sont au nombre de trois : le roman chevaleresque, le roman pastoral, le conte ou la nouvelle. De tout cela il n'a rien créé au fond; il s'est contenté d'y mettre une certaine perfection relative, admirable assurément, si l'on songe qu'il écrivait ainsi avant tout autre dans une langue moderne, et il a forcé tous ceux qui ont voulu cultiver les mêmes genres à se tourner vers lui, quelle que fût leur nation, et à commencer par l'imiter. L'anglais Chaucer le traduit, aussi bien que les romanciers espagnols et français, et Boccace accomplit ainsi, sous des formes en apparence légères, une des plus grandes et des plus importantes destinées littéraires qu'il ait été donné à un écrivain de remplir.

Boccace a composé deux romans en vers : la *Théséide*, traduite par Chaucer sous le titre de *Palamon and Arcite*; le *Philostrate*, qui a inspiré au même Chaucer un poème en cinq chants, et à Shakspeare le sujet d'un drame : *Troïle et Cressida*. Ce sont de véritables romans de chevalerie, dans lesquels Boccace a tenté de concilier, par des moyens souvent fort bizarres, mais fort caractéristiques à cause de leur singularité même, son amour pour l'antiquité et les goûts du moyen-âge dont son imagination est encore fortement empreinte. Il a écrit un autre roman, en prose cette fois, traduit et imité fréquemment par nos auteurs de la Renaissance, et emprunté par Boccace lui-même aux récits de l'épopée chevaleresque. Là, tout en racontant les amours de Florio et de Blanchefleur, il appelle le pape le vicaire de Junon, qui lui envoie sa messagère Iris, ainsi qu'il avait nommé, dans le *Philostrate*, Calchas évêque de Troie. Voilà certes une étrange manière de marier l'antiquité et le moyen-âge, la mythologie et le christianisme; et l'on se demande s'il n'y a pas là-dessous quelque ironie cachée, car Boccace est trop éclairé pour dire avec simplicité de pareilles choses. Je suis fort tenté de croire qu'il est tout bonnement en ce point le prédécesseur et le premier modèle du Pulci, du Boïardo, de l'Arioste, qui emploient, eux aussi, en plaisantant les formules naïvement dévotes par lesquelles les rhapsodes populaires provoquaient l'attention de leurs auditeurs, et sans doute en même temps leur croyance, lorsqu'ils leur chantaient les merveilles de la véritable épopée chevaleresque.

Nous assistons donc à la transformation du récit épique en récit romanesque, et l'on y procède, comme cela était naturel, par l'ironie. Le poète ne croit plus à ce qu'il ra-

conte, et il serait désolé qu'on pût un seul instant le supposer de bonne foi. Son œuvre n'est au fond qu'une protestation du scepticisme présent contre la foi du passé. Il se joue, spirituel et railleur, à travers ces fictions qu'il entremêle et débrouille avec plus ou moins d'art, mais sans plus s'astreindre aux lois sévères de la composition poétique qu'il ne se soucie des lois de la vraisemblance. L'épopée est morte; le roman a pris sa place. Elle est si bien morte que le Tasse, quand il voudra la ressusciter, ne pourra se débarrasser ni de la magie, ni des enchantements, ni des amazones, ni des descriptions redondantes ou même purement imaginaires, ni de ces sentiments faux ou exagérés, de ces pointes souvent froides, de ce décousu dans le récit, mis à la mode par ses prédécesseurs, ni en un mot de toutes ces inventions romanesques, naïves au moyen-âge dans les œuvres des troubadours ou des trouvères, charmantes à la Renaissance dans les œuvres de l'Arioste, mais dépouillées alors, grâce à leur charme par trop littéraire, de cette première fleur de l'héroïsme dont la muse épique ne peut se passer. La *Jérusalem délivrée* ne fut donc, malgré les efforts d'un vrai génie, que la continuation, plus sérieuse d'intention que de fait, du roman chevaleresque, tel que Boccace l'avait recomposé, tel que l'Arioste l'avait achevé, et en agissant, par la puissance de son succès européen, sur notre littérature, elle ne lui apporta forcément que ce qu'elle contenait elle-même, c'est à dire une impulsion artificiellement romanesque, non une inspiration fortement épique. C'est la première cause de la stérilité de ces nombreuses tentatives d'épopée qui se produisirent presque simultanément, à la suite du Tasse, en Espagne et en France, en Espagne surtout, où l'on en compte plus de cent en moins

d'un siècle. Quant au poème héroï-comique, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de m'en occuper, car il n'est en quelquo sorte, comme le dit justement Salfi, qu'une exagération du poème romanesque.

Pour en revenir à Boccace, on ne conçoit guère, au premier abord, que lui, admirateur passionné do Dante, soit déjà si loin du maîtro, tout à la fois par les sujets qu'il traite, le genre de son style, et plus encoro par la morale. Il semble n'y avoir pour Boccace qu'un thême unique à développer, l'amour, et cela non-seulement dans son *Décaméron,* mais dans ses romans chevaleresques et ses essais du genre pastoral. Ainsi, pour l'éducation de Florio et de Blanchefleur, il met entre les mains des deux enfants, non la Bible ou tout au moins l'Evangile — il s'en garde bien, et pour plus d'un motif, — mais « le saint livre d'Ovide, où ce grand poète enseigne par quels soins on doit allumer dans les cœurs les plus froids les saintes flammes de Vénus.» Voilà, si je ne me trompe, le commentaire lo plus expressif des amoureuses poésies de Pétrarque, cet idéal ami du sensuel Boccace. Toutefois ne nous étonnons pas; c'est le génie de l'Italie qui se développe suivant ses véritables tendances; c'est en même temps le génie du roman qui se dégage, chaque jour plus énergique et plus précis, et se nourrit de tous les aliments que lui fournissent, en s'unissant, l'antiquité renaissante et le moyen-âge expirant.

N'est-il pas remarquable que la poésie pastorale prenne en Italie, dès son apparition, le caractère, la forme et les dimensions du roman? N'y a-t-il pas là une preuve de cette union fondamentale que j'ai signalée entre le roman proprement dit et le prétendu genre pastoral? Dès que Boccace, à l'imitation des anciens, veut l'essayer, il est entraîné à

réunir ses idylles dans un cadre commun, à les joindre entre elles par des récits en prose. C'est le même procédé qu'il suit pour la composition de son *Décaméron*. Tout, dans son esprit comme dans les habitudes et les goûts de son temps, se présente sous la forme d'un vaste ensemble romanesque; et ce qui était, chez les anciens, une œuvre à part ayant son unité propre, n'est plus, entre ses mains, qu'un mince et léger épisode dans une œuvre plus vaste. Tel est l'*Ameto*, imité ensuite par Sannazar, dans son *Arcadie*, et qui devint le modèle primitif de tous ces longs romans si fort à la mode en Europe au XVIe siècle et au XVIIe, la *Diane* de Montemayor, la *Galatée* de Cervantes, l'*Astrée* de d'Urfé, etc. Boccace a laissé encore un autre ouvrage pastoral, conçu cette fois sur un plan unique, le *Nimfale Fiesolano*; mais la tendance romanesque est chez lui si puissante que l'idylle s'étend sous sa plume et ne s'arrête qu'après avoir atteint le chiffre de quatre mille vers.

Nous sommes loin, on le voit, des églogues de Théocrite et de Virgile, si sévèrement artistes dans la conception de ces courts poèmes et si sobres de développements. Toutefois on se rapproche bien plus de Virgile que de Théocrite, de Virgile que l'Italie semble, en ces beaux siècles de sa littérature, contempler toujours avec ivresse. Par une première dérogation au caractère de l'idylle grecque, ou, si l'on aime mieux, par une application logique des principes qu'elle contenait, Virgile avait mis l'allégorie dans ses *Bucoliques*, déjà plus élégantes que naïves; Boccace, et après lui tous ses imitateurs, s'éloignant de plus en plus de la nature, semblèrent ne voir dans la poésie pastorale qu'un cadre tout prêt à recevoir l'allégorie, qui était trop dans les goûts du moyen-âge et trop intimement liée à l'essence

même du roman pour ne pas envahir un genre si factice, et partant si commode. On ne vit donc plus que de prétendus bergers exprimer sous des couleurs artificiellement champêtres les sentiments, les mœurs, les idées, non seulement des villes, mais des cours, c'est à dire ce qu'il y a de plus raffiné et de moins naturel. Mais tandis que les narrations en prose, dont on s'était servi d'abord comme d'un lien entre les chants poétiques de ces pasteurs d'emprunt, devenaient le point de départ des romans que j'ai cités plus haut, ces chants eux-mêmes, souvent disposés en dialogues, à la manière antique, faisaient naître le drame pastoral, avec l'*Orphée* de Politien, suivi, un siècle plus tard, de l'*Aminte* du Tasse et du *Pastor Fido* de Guarini. Quand je dis drame, c'est pour me conformer à l'usage, car il n'y a pas là trace de la vraie poésie dramatique. C'est le roman qui prend une nouvelle forme et s'y développe largement avec son cortége obligé de fadeurs, de raffinements, de détails gracieux ou pittoresques, de sentiments amoureux, de galanterie quintessenciée, comme s'il était impossible que l'Italie, et à sa suite toute l'Europe de la Renaissance, conçût autre chose que la poésie lyrique et la poésie romanesque, penchant tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre, et le plus souvent les unissant l'une à l'autre par leurs côtés essentiellement sympathiques.

Quant aux nouvelles ou contes de Boccace, réunis sous le nom de *Décaméron* dans un cadre ingénieux et vraiment romanesque, il est à peu près superflu de dire quel retentissement ils ont eu chez toutes les nations européennes, et surtout en France où les imitations et les traductions semblent se multiplier sans mesure durant trois siècles, du XIVe au XVIIe. N'est-ce pas Boccace qui a fourni, en der-

nier lieu, à La Fontaine la plupart de ses chefs-d'œuvre de narration, sinon de moralité, qui se rencontrent si abondamment dans le recueil de ses contes? Pour la question d'originalité, ou plutôt d'origine, elle importe assez peu. Nous ne serions guère plus avancés quand nous prouverions notre droit d'antériorité sur un certain nombre de ces légers récits, dont le fond n'est rien ou à peu près rien, dont la forme et le style font tout le mérite. C'est par le style en effet que toute cette littérature se recommande; c'est par le style que Boccace agit puissamment sur l'esprit français; c'est par les modèles de style qu'il a mis en circulation qu'il a rendu utile, je dis plus, nécessaire l'influence d'un genre si futile et en apparence si vide. Quand on songe quelle variété de tours, d'inflexions, de formes de langage, Boccace a répandue dans ces cent nouvelles, les unes gaies, les autres sérieuses ou tristes, presque toutes caustiques ou satiriques, on ne s'étonne plus de la large place qu'il occupe dans l'histoire littéraire de la Renaissance. Il donne du nombre, de l'harmonie et une véritable élégance à la prose moderne, faisant courir ses enseignements involontaires, et par cela même plus puissants, sous cet habit aux couleurs changeantes, qu'on serait tenté parfois de prendre pour celui d'un bouffon, mais où l'on ne tarde pas à reconnaître un goût délicat et sûr qui rappelle le goût antique. Quelle forme littéraire lui eût permis de se déployer avec autant d'aisance et d'employer tour à tour, ainsi qu'il convenait, tous les tons et tous les styles? Aucune assurément, car il n'y en avait aucune qui pût être aussi libre. Ni le genre historique ni le genre oratoire n'eussent pu se substituer sans désavantage à cette forme romanesque, qui faisait successivement, et quelquefois simultanément, du

récit comme l'histoire, de l'éloquence comme la tribune ou la chaire, et mêlait à tout cela quelque chose du dialogue dramatique. Il n'y avait pas là d'ailleurs une gravité d'état, une solennité obligée, si je puis ainsi dire, qui fût à chaque moment une gêne ou une entrave. L'écrivain s'adressait à tout le monde, aux femmes encore plus qu'aux hommes, insinuant l'harmonie, l'élégance et la grâce où l'histoire et l'éloquence, ces sœurs un peu sérieuses du roman, ne les eussent jamais fait pénétrer. Ne relevant que de lui-même, il pouvait admettre toutes les locutions familières, cette richesse du style narratif, tous les proverbes populaires, toutes les ressources enfin de la langue parlée, certain de se glisser partout à la faveur de ces contes amusants, et libre de se dépêtrer, quand il le voudrait, de l'ample toge cicéronienne.

On le voit donc, le fond des choses importait assez peu, puisqu'il s'agissait avant tout, pour les littératures naissantes, de bon style et de bonne prose plus que de tout le reste; et si malheureusement la morale, dans les œuvres de Boccace, reçoit plus d'une insulte, il faut le reprocher moins à l'auteur qu'à cette corruption des institutions et des mœurs, qui allait bientôt provoquer la réforme, et qui était plus intense peut-être en Italie qu'en aucun autre pays de l'Europe. Il n'est pas nécessaire, pour le but que je me propose, de parler ici des autres conteurs de l'Italie, bien qu'ils soient en grand nombre, et la plupart hommes d'esprit et de talent: ils n'ont fait que continuer et surtout populariser l'œuvre de Boccace en répandant de tous côtés son genre, ses procédés de narration, sa méthode de langue et de style.

Quelle a été l'influence de cette littérature romanesque de l'Italie sur la littérature française du XVIe et du XVIIe

siècle? Question importante et qui a besoin d'être traitée avec trop de détails pour que je ne m'y arrête pas un peu longuement.

L'Arioste était en pleine réputation dès le premier tiers du XVIe siècle; nous ne voyons cependant pas que l'épopée romanesque de l'Italie ait inspiré en France de semblables tentatives. On traduit le *Roland furieux*, on l'imite, surtout par fragments et par épisodes, comme on le ferait d'un recueil de contes, ce que le procédé de composition du poète rend très naturel; mais on n'essaie pas encore de le reproduire dans une œuvre nouvelle. Peut-être y a-t-il là une preuve de plus de notre penchant à composer avec méthode, et à préférer la marche régulière de la raison qui combine à la hardiesse vagabonde de l'imagination qui se promène, libre de tout frein, dans les immenses domaines de la fantaisie. Toujours est-il qu'on ne peut citer, au XVIe siècle, que deux essais notables dans le genre épique, la *Franciade*, de Ronsard, plus latine ou grecque qu'italienne, au moins d'intention, et la *Semaine*, de Du Bartas, qui relève avant tout de la Bible et de l'esprit protestant, poème étrange auquel on ne pourrait rien trouver d'analogue en Italie sans remonter jusqu'à la *Divine Comédie*, et qui a eu la gloire, si gloire il y a, d'inspirer au Tasse son poème des *Sept Journées*. Je suis loin de prétendre, on peut le croire, que l'œuvre de Dante ait été directement pour quelque chose dans l'entreprise demi-épique, demi-didactique ou descriptive, et avant tout encyclopédique de Du Bartas; mais, pour me servir d'une observation très fine et très juste de M. Sainte-Beuve, n'est-il pas remarquable que Grangier, dans les dernières années du siècle, s'avise de traduire et de commenter la *Divine Comédie*, comme excité et mis en goût

par le succès de la *Semaine*, et sans doute aussi par la conformité de genre, sinon de génie, qui existe entre les deux poèmes? Il ne serait pas impossible, après tout, que Du Bartas, homme du Midi, eût connu l'œuvre du poète florentin, ou qu'il en fût arrivé jusqu'à lui dans sa Gascogne, à travers la Provence et le Languedoc, comme un vague écho et un souffle affaibli, bien qu'assez puissant encore pour l'inspirer. Toutefois je ne pense pas, avec le savant et ingénieux critique, que les Scudéry, les St-Amant, les Desmarets, les Chapelain, les Le Moine, soient la vraie postérité de Du Bartas. Celui-ci est né tout entier du mouvement protestant du XVIe siècle; ceux-là, au contraire, procèdent de l'épopée catholique et chevaleresque de l'Arioste et du Tasse. Si Du Bartas a eu quelques continuateurs, ce n'est pas dans cette lignée d'écrivains qu'il convient de les chercher, et s'il a succombé si vîte en France sous le poids du dédain et de l'oubli, ce n'est pas seulement dans ses fautes de goût qu'on en doit voir la cause, mais dans la défaite du protestantisme. Il y avait dans son poème une inspiration religieuse assez sincère et une couleur biblique assez éclatante, si elle n'était pas toujours bien délicate ni bien pure, pour lui conserver chez nous, à défaut de l'admiration première, une sorte de respect filial et traditionnel, pour peu que les générations suivantes eussent adopté de plus en plus les doctrines de Calvin. Son malheur a été de naître, poète calviniste, chez une nation catholique, poète sans goût mais non sans imagination, chez une nation spirituelle et railleuse, au lieu de naître, par exemple, en Angleterre ou en Allemagne, où il eût été protégé contre le ridicule tout à la fois par sa croyance et par le goût moins sévère des littératures germaniques.

Quoi qu'il en soit, le XVIe siècle ne subit pas ou ne subit que faiblement l'influence de l'épopée romanesque, du roman épique de l'Italie, pour parler avec plus d'exactitude. On peut même dire que, malgré les hautes prétentions de l'école de Ronsard, si pompeusement proclamées dans le manifeste de Du Bellay, et qui percent à chaque instant dans la préface de la *Franciade*, cette école se signala à peu près exclusivement dans la poésie lyrique et dans les genres qui en dépendent. Là elle était sur son terrain, là elle se mouvait à son aise, innovant librement dans les formes de la langue et du style, sans être gênée, ni par cette science de la composition, plus essentielle en cette matière qu'en toute autre, ni par ces masses de faits et de personnages qu'il faut nécessairement remuer pour construire un poème digne de ce nom. On ne manie pas à volonté ces vastes machines épiques, qui exigent, non pas même pour réussir, mais seulement pour ne point échouer honteusement, autre chose que des lieux communs descriptifs ou moraux, des tours de phrase élégants, de brillantes formules. Aussi Ronsard, à qui l'audace pourtant ne manquait pas, laissa-t-il son poème inachevé, l'ayant conçu plutôt, à ce qu'on en peut juger dans sa préface, comme un ensemble de formes poétiques, de détails pittoresques, de mouvements passionnés de style, d'énergiques et solennelles figures, que comme une large combinaison de faits, de sentiments et d'idées, c'est à dire plutôt en poète lyrique qu'en poète épique ; aussi Du Bartas n'acheva-t-il le sien, si imparfait qu'il fût, qu'en réunissant quelques-unes des sévères conditions de la véritable épopée, c'est à dire le choix d'un sujet universellement chrétien et l'ardeur vraie qu'inspirent de nouvelles croyances.

Au reste, s'il fallait absolument trouver des traces de l'influence italienne dans la *Franciade*, ce serait dans la nature purement romanesque du sujet que je les irais chercher. « Or, imitant ces deux lumières de poésie, nous dit Ronsard en parlant d'Homère et de Virgile, fondé et appuyé sur nos vieilles annales, j'ai basti ma *Franciade*, sans me soucier si cela est vray ou non, ou si nos roys sont Troyens ou Germains, Scythes ou Arabes; si Francus est venu en France ou non; car il y pouvait venir, me servant du possible et non de la vérité. » Certes quiconque a parcouru les quatre chants publiés du poème avouera que le poète a tenu sa parole. Il ne s'agit ni de la tradition ni de l'histoire, ni, ce qui est plus malheureux, du possible. Le roman seul a ici quelque chose à réclamer. Il est imité de Virgile et d'Homère, comme le *Télémaque* le sera plus tard, au lieu d'être emprunté au Boïardo ou à l'Arioste, voilà toute la différence. J'ajoute qu'il est sérieux, ce qui fait honneur à la naïveté et à la bonne volonté de l'auteur plus qu'à son bon sens.

C'est au XVIIe siècle que nous trouvons l'épopée romanesque en pleine floraison sur notre sol gaulois. Tout y aidait, le génie de l'Arioste depuis longtemps admiré, le succès de la *Jérusalem délivrée*, qui fut plus rapide et plus prononcé en France qu'en Italie, et en dernier lieu la prodigieuse fortune de l'*Adone* et de son auteur le Marino. Il était prouvé désormais qu'on pouvait réussir dans ces immenses entreprises, et l'on crut facilement qu'il suffisait d'y apporter un certain talent de mise en œuvre. Le fond de ces poèmes était en effet assez peu solide et n'avait rien qui pût décourager des esprits aventureux et médiocres, aidés ou excités par une imagination vulgaire. On n'oubliait qu'une

chose, c'est que ces ouvrages s'étaient soutenus par le style, admirable de facilité, de mouvement, de grâce, d'élégance, dans le *Roland furieux*, moins pur, moins flexible, mais plein de couleur, d'éclat et souvent de force, dans la *Jérusalem*, affecté, recherché et faux, mais du moins ingénieux et brillant, dans l'*Adone*; que le style tient à l'homme et qu'on n'est pas, à son gré, Arioste, Tasse, ni même Marino; qu'enfin ici le style n'était pas seulement un résultat du talent individuel, mais la fleur même du génie et de la langue de l'Italie. N'était-il pas extravagant d'essayer, avec notre langue sévère, précise, plus grave qu'harmonieuse, avec notre hexamètre si aisément lourd et monotone, de reproduire les grâces faciles, la verve de mots et d'images, la rapidité brillante et spirituelle ou la pompe sonore de ces longs récits romanesques, sortis tout armés de l'imagination méridionale? Aussi ne vit-on pas un seul homme vraiment supérieur se lancer dans ces folles tentatives. Elles restèrent le privilége des Scudéry, des Chapelain, des Desmarets, des Le Moyne, gens d'esprit après tout, malgré leur vanité et leur outrecuidance, et non tout à fait sans talent, mais qui ne pouvaient être frappés, comme au reste tous leurs contemporains, que de ces qualités extérieures et peut-être encore plus de ces défauts séduisants qui avaient assuré le succès des poètes italiens leurs modèles. Il y avait là des procédés de composition à leur portée, tout un bagage épique dont ils s'emparèrent fièrement, ne voyant pas que leur conquête n'était qu'un pauvre squelette et qu'ils ne pouvaient, comme les Italiens, déguiser sa nudité mesquine sous cette parure éclatante qui les avait éblouis. Ce qui acheva de les égarer, c'est l'air de gravité sous lequel le Tasse a caché ses combats douloureux, ses angoisses et

ses doutes, et il est vraiment risible de les voir, dans leurs préfaces, faire tous leurs efforts pour relever leur sujet par un système d'allégorie mystique, que le P. Le Bossu allait bientôt convertir en théorie.

Il n'est pas difficile de s'apercevoir qu'ils n'ont en eux rien de sérieux, rien de vrai, rien d'épique, pour tout dire. Ils sont attirés par les aventures merveilleuses qui remplissent les poëmes de l'Arioste et du Tasse, et ils les appliquent tant bien que mal au sujet qu'ils traitent eux-mêmes. La sorcellerie, les démons, les îles magiques, les armures enchantées, les prodigieux coups d'épée, les voyages, les batailles, les tempêtes, les naufrages, les femmes guerrières surtout, et cet amas d'inventions usées qui étouffent la tradition, faussent l'histoire, écrasent la réalité sous de puérils mensonges, voilà ce qui les charme, voilà ce qu'ils veulent redire après tant d'autres; mais les mœurs, les passions, les caractères, la vérité enfin, soit historique, soit humaine, ils n'y songent pas. Ils ne voient dans leurs compositions qu'un prétexte à coudre ensemble des lieux communs, et paraissent bien persuadés qu'un poëme héroïque n'est pas autre chose qu'une sorte de mosaïque descriptive. Les éditeurs de Scudéry, par exemple, se sont chargés de nous montrer à nu son procédé, qu'ils eussent craint sans doute de ne pas nous voir suffisamment saisir. Je trouve à la fin d'une édition de son *Alaric* deux tables spéciales, livre par livre, l'une de toutes les descriptions, l'autre de toutes les comparaisons qui se rencontrent dans l'ouvrage. Il y a cent quarante-six descriptions et cent vingt-huit comparaisons dont j'extrais les suivantes, qui se lisent toutes dans la table du dixième et dernier livre du poëme, les unes à la suite des autres :

Comparaison du soleil et du feu roi de Suède.
Comparaison du roi de Suède et d'un fleuve.
Comparaison du roi de Suède et de la foudre.
Comparaison du roi de Suède et d'un lion.
Comparaison du Foudre et du roi de Suède.
Comparaison du Soleil et de la reine de Suède.
Comparaison du Phénix et de la reine de Suède.
Comparaison d'un pilote et de la reine de Suède.
Comparaison de la cour d'Auguste et de celle de la reine de Suède.
Comparaison du Soleil et de la reine de Suède.
Comparaison de l'aigle et de la reine de Suède, etc.

Cela n'en dit-il pas plus que tous les commentaires? Ne sait-on pas maintenant pourquoi Scudéry a fait son poème et de quels ingrédients il l'a composé? N'est-on pas préparé à comprendre ce passage de sa préface?

« J'ai voulu que la longueur de mon poème fût médiocre; mais toute médiocre qu'elle est, je crois que les plus longs ont peu d'ornements que l'on ne trouve dans le mien, quoi qu'il ne soit que d'onze mille vers, qui est à peu près la longueur de l'*Enéide* de Virgile. »

Cette remarque est trop modeste, et Scudéry oublie ces magnifiques inventions chevaleresques, qui sont dans un si parfait accord avec les mœurs et le caractère de ces Barbares que M. de Chateaubriand a si maladroitement défigurés dans ses *Martyrs* et ses *Etudes historiques.*

Du *Clovis* de Desmarets, il n'est guère nécessaire d'en parler. Il est aussi puéril, aussi faux, et un peu plus extravagant seulement que l'*Alaric.* La préface—car toutes ces grandes œuvres ont des préfaces—n'est pas moins curieuse ni moins instructive.

« Surtout, y dit l'auteur, je suis obligé de faire savoir, que s'il y a quelque chose de bon dans ce poème, la première louange en est due à Dieu, et la seconde à mes judicieux amis, qui ont pris la peine de me marquer plusieurs fautes que j'y ai corrigées; et avec leur secours j'eusse encore davantage poli cet ouvrage, si je n'eusse été pressé par de puissantes considérations, et par le désir même du roi, de le mettre au jour presque en même temps qu'il a été achevé. »

Qu'il ait fallu un désir ou un ordre du roi—c'est tout un —pour qu'un pareil ouvrage vît le jour, on n'aurait aucune peine à le concevoir, si cette modestie de l'auteur ne cachait un véritable délire d'orgueil; mais ne devons-nous pas beaucoup de reconnaissance à l'épopée chevaleresque ou romanesque des Italiens pour les belles choses qu'elle a fait naître en France? Nous lui devons en effet, non-seulement l'*Alaric* et le *Clovis*, enrichis de leurs préfaces, mais le *St-Louis* et *La Pucelle* et beaucoup d'autres, qu'on me dispensera de nommer.

Outre le tort d'avoir choisi pour sujet de son poème un événement dont l'issue fut malheureuse, le Père Le Moyne eut le tort beaucoup plus grave de déshonorer son héros par toutes ces misérables fictions dont il l'entoure. En le traitant historiquement à la manière de Lucain, il eût pu rencontrer quelques nobles inspirations, sinon composer une véritable épopée. St-Louis était assez grand et assez intéressant par lui-même pour qu'on n'essayât pas de l'écraser sous ce fatras romanesque, déconsidéré déjà par la raillerie de l'Arioste, et dont la bonne foi du Tasse, aidée de son génie, n'avait pu le débarrasser. Le succès même de la *Jérusalem* était un obstacle à tout succès ultérieur du même genre. Et cependant c'est la *Jérusalem* que voyait devant lui l'auteur du *St-Louis*. Il lui fallait ces instruments de

réussite, dont il ne comprenait pas la faiblesse, et il ne songeait pas que le Tasse lui-même eût été plus grand s'il avait eu assez de force pour se soustraire à l'influence énervante de ses devanciers. L'Arioste avait fait de toutes ces machines de roman le seul usage qu'il fût permis à un homme sensé d'en faire; il les avait raillées, tout en les employant. Le Tasse les reprit, sans pouvoir leur rendre ce qu'elles avaient eu autrefois, la naïveté et l'autorité de la tradition; et le Père Le Moyne, qui avait du talent, mais pas assez cependant pour ne point écrire son poëme, gâta malheureusement une grande époque historique, et, ce qui est peut-être plus fâcheux, une grande figure nationale.

Chapelain fit encore pis; il ridiculisa le sublime personnage de Jeanne d'Arc. Il est à croire que ce qui l'entraîna vers ce sujet, c'est qu'il y trouvait l'occasion de mettre en scène une véritable amazone, une Clorinde, une Bradamante en chair et en os, et de s'élever ainsi, dans sa propre opinion, et probablement aussi dans celle de ses protecteurs et de ses admirateurs, bien au-dessus de l'Arioste et du Tasse, qui avaient été contraints d'imaginer ce qu'il rencontrait, lui, tout fait dans l'histoire. Autre grief à imputer à l'épopée italienne, et c'est le plus grave de tous, car la *Pucelle* de Chapelain préparait celle de Voltaire, en avilissant Jeanne d'Arc par le ridicule.

Au reste, ce n'est pas en France seulement que l'imitation de l'Arioste et du Tasse a été malheureuse. Elle a produit au-delà des Pyrénées un certain nombre de lourds et ennuyeux poëmes, dont l'un, la *Jérusalem conquise*, a cependant pour auteur un des plus illustres poëtes de l'Espagne, Lope de Vega. L'*Invention de la Croix*, de Zarate, et la *Bétique conquise*, de J. de la Cueva, ont la même

origine. D'un autre côté, le *Bernardo*, de Balbuena, est dû à l'influence du *Roland furieux*. L'épopée romanesque de l'Italie, en Espagne comme en France, a porté malheur à tous ceux qui ont voulu s'en inspirer. Comment en eût-il été autrement? Elle reposait sur des données fausses, sur un système vicieux, substituant partout l'imagination à la tradition et à l'histoire, et n'ayant quelque intérêt, quelque mouvement, quelque vie, que sur le sol de l'Italie, où elle était née spontanément et se développait à l'aise dans l'oisiveté des cours, au milieu de l'affaiblissement général des mœurs nationales et des caractères. C'était à l'épopée antique qu'il eût fallu s'adresser, non pour la calquer servilement et transformer ainsi en roman ce qui avait été l'histoire de la Grèce et de Rome, mais pour l'interpréter et apprendre d'elle avant toute chose à ne pas l'imiter ou du moins à ne l'imiter que dans une certaine mesure. L'épopée antique, convenablement étudiée et largement comprise, eût donné pour premier conseil à ces poètes nés chrétiens, qui s'efforçaient, autant qu'il était en eux, de se faire payens, malgré les prétentions contraires de leurs naïves préfaces, de rester chrétiens pour rester poètes, et de se tourner par conséquent vers la Bible, parce que là seulement ils pouvaient trouver une inspiration franche et sincère. Du Bartas était donc dans le vrai quand il empruntait aux livres saints le sujet de son poème, et la majesté du *Paradis perdu*, où l'énergique sentiment de l'indépendance politique se mêle si heureusement à la profondeur de la foi religieuse, a prouvé que si l'épopée était encore possible, on ne devait lui donner désormais pour base que le plus large christianisme.

Je me suis étendu peut-être un peu longuement sur ce

sujet, mais j'ai tenu à montrer les funestes résultats qu'avait eus en France, au XVIIe siècle, l'imitation de l'épopée romanesque, et les liens qui rattachent entr'eux les divers genres où le roman a pris le dessus, viciant dès l'origine ce qui eût pu croître et fleurir sous des influences plus saines. Il n'y avait de ces tentatives aucun bien à tirer, ni pour le fond ni pour la forme, ni pour les pensées ni pour le style. On ne joue pas impunément avec cette muse austère de l'épopée, qui enveloppe dans sa robe flottante l'humanité tout entière, avec la terre, le ciel et l'enfer, et qui ne se rapetisse jamais jusqu'à se prêter aux mobiles caprices de l'imagination. On peut lui faire violence, mais elle s'en venge toujours.

Le genre pastoral, visant moins haut, n'a pas donné d'aussi mauvais fruits, ou ne les a pas donnés du moins sans mélange. Il ne s'attaquait pas, comme l'épopée, aux graves événements et aux majestueuses figures de l'histoire; il se jouait dans une sphère purement romanesque ou personnelle, et s'il a montré de bonne heure l'ambition de s'élever aux proportions des grands ouvrages, il ne put du moins compromettre autre chose que lui-même.

Les vers qui se mêlent aux récits en prose de l'*Ameto*, de Boccace, et de l'*Arcadie*, de Sannazar, sont, avec des prétentions et des couleurs pastorales, de véritables morceaux lyriques et rentrent, par leur caractère aussi bien que par leur influence, dans ce qui a été dit du genre lyrique. C'est bien ainsi du reste que nos poètes du XVIe siècle ont entendu l'idylle, Ronsard en particulier, qui est parvenu quelquefois à exprimer avec force certaines images naturelles : elle n'est pour eux qu'une variété du genre lyrique,

plus descriptive et moins héroïque que l'ode. Quant à la prose de Boccace et de Sannazar, c'est une prose pittoresque, riche en ornements et en figures, capable par conséquent d'agir en général sur la prose italienne, et, par voie d'imitation, sur la prose française. De plus, en exprimant surtout des sentiments, bien qu'ils fussent trop souvent raffinés et même faux, elle s'habituait à une certaine délicatesse de style qui ne devait pas être perdue pour les écrivains de la Renaissance. On peut ouvrir les *Bergeries* de Remi Belleau, qui a recueilli et relié entr'elles par des narrations en prose les poésies composées par lui à diverses époques, on verra clairement ce qu'a pu produire chez nous l'imitation de Boccace et de Sannazar. Plus le fond était léger et capricieux, plus l'imagination pouvait se donner carrière, en passant tour à tour de la richesse descriptive à la grâce du style amoureux, non sans ornements de mauvais goût, non sans métaphores outrées, mais aussi avec une sorte d'harmonie pleine et sonore qui n'a pas été inutile, ne fût-ce que comme exercice de rhétorique, au perfectionnement de notre prose.

Plus tard, lorsque Montemayor, dans sa *Diane,* et Cervantes, dans sa *Galatée*, eurent donné l'exemple de ces longs récits du genre pastoral, de ces romans dont les incidents se compliquent et s'enchaînent, qui ont un nœud déjà fortement serré et un dénouement, D'Urfé, presque italien de naissance, et qui passa une partie de sa vie en Italie, publia son *Astrée,* l'œuvre la plus complète, tant par ses défauts que par ses qualités, de toute cette littérature ingénieuse et artificielle, dont le retentissement fut si grand et se prolongea si avant dans notre XVII[e] siècle. Laissons de côté les mignardises, l'affectation sentimentale, les puériles

fictions de ce roman célèbre, et ne voyons que sa forme ou plutôt son style ; nous y trouverons, à côté de ses vices, des beautés qui ne s'étaient pas encore rencontrées jusque-là dans la prose française : une élégance soutenue, une grâce facile et une tendresse molle qui correspondent à la nature des sentiments exprimés. Sans doute, de tels exemples sont dangereux, et les défauts séduisants de l'*Astrée* devaient, ainsi qu'il arrive, prendre chez les imitateurs plus d'empire que les qualités ; mais il n'en est pas moins vrai que l'Italie avait laissé là son empreinte, et que les délicatesses de la forme pouvaient passer pour une compensation à la puérilité du fond.

On en peut dire autant du drame pastoral. L'*Aminte* et le *Pastor Fido* agirent sur la poésie dans la même mesure et dans le même sens que l'*Ameto* ou l'*Arcadie* sur la prose. Ce ne sont pas, ainsi que je l'ai fait remarquer, des œuvres dramatiques, ce sont des romans dialogués. Qu'on n'y cherche pas la vérité et la vie, sur lesquelles le vrai drame se fonde : elles ne s'y trouvent pas et ne peuvent pas s'y trouver ; mais qu'on y cherche l'harmonie, la douceur, la grâce fleurie du style, toutes les ressources d'une poésie qui s'épanouit à l'aise dans un cadre fictif, au sein d'une nature artificielle et de mœurs de convention; qu'on y cherche la galanterie raffinée, l'élégance exquise de ces cours d'Italie où rien de grave ne pouvait plus prendre racine, où l'art était regardé comme un plaisir de choix, non comme une inspiration et un devoir, où les sentiments étaient toujours assez nobles, pourvu qu'ils fussent interprétés par la musique voluptueuse des vers. Telles sont en effet les impressions que laissent dans l'âme les délicieuses pastorales du Tasse et du Guarini, filles corruptrices d'une époque

corrompue, et bientôt suivies, comme il était naturel, de cet interminable *Adone* du Marino, où la dépravation du goût s'unit finement à la dépravation morale, et où se montre dans ses conséquences extrêmes cette tendance de la pastorale romanesque à se déployer jusqu'à atteindre des proportions vraiment monstrueuses. St-Amant, un peu plus tard, n'a-t-il pas eu la singulière fantaisie de transformer ce majestueux sujet de Moïse en une *idylle héroïque*, se chargeant ainsi de pousser jusqu'à l'absurde le système *bucolico-romanesque ?*

Le Tasse, Guarini, Marino, voilà les vrais dominateurs du goût français dans la première moitié du XVII[e] siècle. J'ai déjà indiqué l'action de la *Jérusalem délivrée* et de l'*Adone*, ainsi que du *Roland furieux*, sur l'épopée avortée de cette période littéraire : celle de l'*Aminte* et du *Pastor Fido* n'est pas moins vive sur les imaginations. D'Urfé a évidemment reçu leur influence, et nous la trouvons tout entière dans les *Bergeries* de Racan, dont le plan et une partie des détails sont empruntés à l'un et à l'autre de ces deux ouvrages, et qui n'ont pas été elles-mêmes sans quelque influence sur l'école un peu froide et sèche de Malherbe.

La pastorale italienne, soit dans la prose, sous sa forme narrative, soit dans la poésie, sous sa forme dialoguée, a donc été moins impuissante ou moins dangereuse, en ce qui touche la France, que l'épopée romanesque de l'Arioste et du Tassè. Si elle a poussé les esprits au raffinement et à l'afféterie, si elle a fait naître ou encouragé une poésie faussement champêtre, elle a contribué pour sa part à donner à notre littérature une expression fine et délicate pour des pensées fines et des sentiments délicats. Elle eût sans doute, en prolongeant son empire, dégradé l'esprit français,

si sain, si vigoureux de sa nature; mais heureusement elle n'attaquait rien d'essentiel, étant imaginaire et toute de forme, et elle devait disparaître bientôt devant le génie robuste d'une nation qui, au lieu d'être, comme l'Italie, à la fin de ses destinées, commençait seulement d'accomplir les siennes. Ce qui le prouve peut-être aussi clairement que bien d'autres choses plus importantes, c'est que cette littérature, tout à la fois pastorale et romanesque, qui avait débuté par l'*Astrée*, aboutissait chez nous à la *Princesse de Clèves*, en passant par le *Grand Cyrus* et la *Clélie*. Le génie de l'Italie s'éteignait après avoir mis en circulation des formes de style, sans trop se soucier de la vérité et de la nature; le génie de la France, même dans ce genre futile, se débarrassait du factice et du faux pour s'établir fortement dans le délicat en même temps que dans le vrai.

Reste maintenant le roman proprement dit, celui qui reproduit, en les embellissant peut-être ou du moins en les idéalisant, mais sans les dénaturer, les faits, les sentiments, les passions de la vie commune. Il n'a guère eu en Italie qu'une seule forme, celle de la nouvelle. Ce qu'il est dans Boccace, il le sera jusqu'au bout. Il racontera des anecdotes réelles ou fictives, pathétiques ou gaies, galantes ou satiriques, et il les racontera de la même manière, n'employant qu'un seul procédé, le récit continu, qu'un seul ton, celui qui convient au sujet du moment, ou riant ou sombre, suivant les circonstances. Qu'on lise dans Luigi Da Porto, ou dans Bandello, l'histoire touchante de *Roméo et Juliette*, on verra que la narration est bien conduite, mais uniforme, que les caractères y sont à peine indiqués, loin d'être fortement tracés, que le dialogue tourne inévitablement au mo-

nologue, que la passion s'y exprime en termes élégants toujours, éloquents parfois, mais sans traits et sans nuances, qu'il y a en un mot les germes d'un récit ou d'une action dramatique, mais nulle étude approfondie des mœurs et des sentiments, soit humains, soit individuels, et que c'est partout l'auteur qui parle. On y trouve des faits, des incidents, des péripéties; on n'y reconnait pas l'homme dans la variété féconde de ses impulsions intérieures. Je n'accuse certes pas de stérilité ou d'insuffisance ces ingénieux conteurs de la Renaissance; je veux constater seulement ce résultat général, qui me paraît hors de doute, c'est qu'à toutes les époques et chez toutes les nations, antiques ou modernes, le roman vrai, le roman d'observation et de mœurs, le seul qui mérite de prendre place à côté des genres sérieux, ne s'est développé avec bonheur qu'après la phase brillante de la poésie dramatique. Il a fallu que les passions et les caractères eussent été préalablement étudiés et reproduits avec force par les grands écrivains du théâtre, pour que le roman pût s'en emparer à son tour et les peindre avec cette finesse minutieuse de l'analyse morale que le théâtre ne comporte guère. Ce que le théâtre a laissé dans l'ombre, le roman le met en pleine lumière; ces recoins obscurs de la conscience, cette délicatesse des sentiments intimes, ce détail infini des mœurs d'une époque, toutes ces choses qui échappaient à la peinture plus large et plus vigoureuse, mais forcément moins pénétrante et moins fine de la scène, le roman se complaît à les dévoiler, à les faire ressortir, à les exagérer même dans leur ténuité, car ni le temps, ni l'espace, ni les circonstances extérieures ne lui manquent pour venir heureusement à bout d'une telle œuvre. La scène reste nécessairement attachée au général; le par-

ticulier et l'individuel sont le domaine propre du roman. Ce que le raisonnement indique assez, l'histoire le confirme pleinement.

Dans l'antiquité, le roman vient après Euripide et Ménandre, qui lui ont ouvert la voie. En Espagne, le roman *picaresque*, le roman d'aventures, le véritable roman espagnol enfin, vient après Lope de Vega, qui l'a préparé, et, pour ainsi dire, créé dans ses innombrables comédies. En Angleterre, il ne prend son développement et son caractère naturel qu'après Shakspeare, dont il continue la tradition d'observation exacte ou profonde, d'imagination hardie, de verve originale, de puissance dramatique : comme Shakspeare, il pénètre dans la réalité jusqu'au vif ou se joue dans les capricieux détours de la fantaisie, et l'on voit avec admiration se succéder, presque sans discontinuité, ces écrivains féconds, qui ont pris la société et la nature pour modèles, et qui partent de Richardson pour aboutir à Walter Scott. Chez nous le roman vrai ne date que du siècle de Louis XIV. Il hérite de Corneille, de Racine et de Molière, et, comme pour mieux marquer la portée de son avènement, il débute avec Mme de Lafayette, après les chefs-d'œuvres de l'auteur du *Cid* et les premières comédies de l'auteur du *Misanthrope*.

Je n'ai rien dit de l'Italie dans cette revue ; c'est que l'Italie n'a pas, à vraiment parler, de roman, parce qu'elle n'a pas de théâtre. Si elle doit essayer plus tard ce genre populaire, ce sera sous l'influence des autres nations, et après qu'Alfieri lui aura donné au moins une ombre de véritable et forte poésie dramatique. Que signifient donc alors, me dira-t-on, tous ces romans énumérés plus haut, romans épiques ou chevaleresques, romans champêtres, nouvelles

ou contes, qui se sont imposés à toute l'Europe littéraire? Ils signifient que là, comme ailleurs, l'Italie a initié les autres nations, qu'elle leur a prêté des cadres poétiques et des formes de style, mais qu'elle n'est pas arrivée ellemême à la plénitude de l'art, en tant du moins que l'art est la représentation de la vie. Elle a eu une première phase romanesque, elle n'en a pas eu une seconde; car son rôle, à elle, semble avoir été d'en rester partout, excepté dans les arts plastiques, à la première phase, à la phase d'initiation et de jeunesse. Cette première phase, non-seulement elle l'a eue, mais elle l'a provoquée partout chez les autres. Pour ne parler que de la France, elle a suscité cette longue série de compositions romanesques des d'Urfé, des Scudéry, des Gomberville, des La Calprenède, qui n'ont pas été tout à fait sans profit pour notre prose; elle a suscité de plus cette prodigieuse quantité de contes et de nouvelles, qui non seulement ont été d'excellents exercices de style, mais ont fourni des matériaux précieux au théâtre moderne. Il n'est pas question, bien entendu, d'énumérer ces recueils, que tout le monde a lus ou connaît au moins de nom, et qu'on rapporte assez généralement à l'influence de l'Italie pour qu'il ne soit pas besoin d'insister davantage.

Il semblerait, au premier abord, que dans ce genre romanesque nous ne devions rien à l'antiquité. Ce serait une grave erreur que de le croire. L'antiquité a mis là sa marque comme en bien d'autres endroits, et son action a été bienfaisante. Au XVI[e] siècle, Amyot prit possession, au nom de la France, du roman pastoral, en traduisant *Daphnis et Chloé*, du roman d'aventures, en traduisant les *Vies de Plutarque*. Ces récits empruntés, les uns à l'imagination antique, les autres à l'histoire antique, préparèrent sûre-

ment les esprits, d'une part à des peintures plus naïves de la nature et de l'amour, de l'autre à une intelligence plus nette et plus forte des caractères humains, qu'on voyait, grâce à ces minutieuses biographies et au style charmant d'Amyot, se dessiner avec tout l'intérêt des fictions romanesques dans le cadre sévère des réalités historiques. Si le roman ne parut pas d'abord en profiter, si l'on se donna le ridicule, en empruntant à Plutarque ses héros, de faire *Caton galant et Brutus dameret*, on s'habitua du moins à le lire et à vivre familièrement avec de véritables héros, qui n'étaient sans doute ni des Amadis, ni des Céladons, mais des hommes.

Sans mettre tout à fait, comme M. de Chateaubriand, Rabelais au nombre des cinq ou six grands génies dominateurs, j'ai eu déjà l'occasion de signaler son caractère quasi-homérique, sa bouffonnerie grandiose. Ce caractère, c'est à sa propre inspiration et au génie de son siècle qu'il le doit; mais l'antiquité y est aussi pour quelque chose. L'Italie a pu influer sur lui en passant et lui venir en aide dans le grotesque; à coup sûr, elle ne lui a donné ni ce sens profondément philosophique, ni cette verve qui rappelle Aristophane et le dépasse, ni ce style énergique et plein, d'un dessin si hardi et si large, où le grec et le latin se présentent tour à tour pour raffermir la facilité un peu molle du vieux français. Je ne veux pas dire que la prose italienne ait été absolument sans influence sur celle de Rabelais; mais cette influence ne saurait guère être déterminée, car elle s'exerçait sur un génie original, nourri avant tout de la sève gauloise et des grandes choses de l'antiquité. C'est donc à l'antiquité que je reporte en partie le mérite d'avoir inspiré et soutenu cette forte nature et rendu possible ce

premier pas du roman français dans la voie qu'il devait suivre plus tard. En effet, dans le *Gargantua* et le *Pantagruel* l'observation morale et la satire philosophique se mêlent aux hardiesses de la fantaisie, comme dans la plupart des chefs-d'œuvre romanesques du XVIIIe siècle, non-seulement en France, mais en Angleterre, où Rabelais agit avec force à côté de Shakspeare.

Ainsi, pour me résumer, le rôle du roman italien a été de façonner en Europe le style de la prose, d'enseigner aux littératures modernes l'art d'exprimer délicatement des choses délicates, rôle qu'elle a rempli plus heureusement en France que partout ailleurs, si l'on ne considère que la forme, en faisant abstraction du fond, qui est souvent faux, ou puéril, ou immoral, et par conséquent aussi dangereux pour les imaginations que pour les âmes. Il a eu encore une influence, moins directe, il est vrai, mais non moins puissante, sur le théâtre, auquel il a fourni chez nous sa large part de matériaux et de sujets comiques ou tragiques, sans parler de certains sentiments et de certaines habitudes de style qu'il a contribué, plus qu'aucun autre genre, à y introduire, comme je vais essayer de le démontrer.

CHAPITRE III.

—

Le Théâtre.

Le théâtre moderne se trouvait, à la Renaissance, placé entre deux traditions : celle du moyen-âge, où dominait la tendance romanesque ; celle de l'antiquité, où dominait, du moins dans la tragédie, le caractère épique ; la première, fondée sur le principe de la diversité ; la seconde, sur le principe de l'unité ; celle-là unissant dans une même œuvre, comme dans la réalité, l'élément tragique et l'élément comique du drame, celle-ci les séparant, au contraire, pour accroître la puissance idéale de l'un et de l'autre. C'était entre ces deux traditions, transformées plus tard en systèmes, qu'il s'agissait de faire un choix.

Je n'ai point à juger ici la valeur relative des deux systèmes, mais à chercher lequel des deux nous convenait le

mieux, ou du procédé libre de Shakspeare, ou du procédé régulier de Corneille et de Racine. Le système de Corneille et de Racine, je n'hésite pas à le dire, était le meilleur pour nous, car il nous était le plus naturel. Il répondait à tous les besoins de notre esprit, il satisfaisait tous nos goûts légitimes aussi bien que nos préjugés. Non-seulement il n'y a rien d'étrange à ce qu'il ait prévalu sur notre scène, mais il serait fort extraordinaire qu'il ne s'y fût pas établi aux dépens de l'autre. Le génie de notre nation la porte vers l'unité; pourquoi, au théâtre, l'eût-il portée vers la diversité? Pourquoi eût-elle, dans l'art, suivi la tradition du moyen-âge, elle qui s'en écartait de tous ses efforts dans la vie politique et sociale? Elle ne pouvait donc pas, comme les Espagnols et les Anglais, faire dériver directement son théâtre des Mystères et des Moralités du moyen-âge; elle devait de toute nécessité, au lieu d'accepter purement et simplement ces données traditionnelles, ouvrir l'oreille à d'autres conseils, accepter d'autres guides, façonner enfin son génie dramatique d'après un idéal conforme à son génie national. Elle rompit donc, aussitôt que cela fut possible, avec la tradition, et se tourna de préférence vers ceux qui pouvaient l'instruire de ses vraies tendances et développer ses aptitudes naturelles en lui fournissant des exemples ou des préceptes. De quel côté se tourne-t-elle alors? vers l'Italie ou vers l'antiquité? Vers toutes les deux à la fois, sans cesse conduite des Italiens aux Grecs et aux Latins et ramenée des Grecs et des Latins aux Italiens, assez bien douée et assez éclairée déjà pour admirer les poètes antiques, et se sentant trop faible pour les imiter ou les reproduire sans l'aide de leurs imitateurs modernes.

Voyons donc ce que l'Italie avait à leur offrir, soit dans

le tragique, soit dans le comique, et la manière dont elle-même comprenait l'antiquité. Il n'est plus question ici d'une influence de style, ou s'il en est question, ce ne peut plus être qu'accessoirement. Au théâtre, en effet, ce sont les choses qui dominent ; c'est donc par les choses et par l'art qui les combine ou les dispose que le théâtre d'une nation influe sur le théâtre d'une autre nation.

La tragédie italienne fut calquée sur la tragédie grecque. Elle débuta par la *Sophonisbe* du Trissin, la première pièce régulière, disent tous les critiques, qui ait paru en Europe. Elle fut bientôt suivie de la *Rosmonde* et de l'*Oreste* de Ruccellaï, de la *Tullie* de Lodovico Martelli, des neuf tragédies de Giraldi Cinthio. Ici se place tout d'abord une observation. La tragédie grecque reposait sur la tradition, sinon sur l'histoire. Les héros qu'elle produisait à la scène avaient une existence réelle, et le plus souvent même, grâce à l'épopée d'Homère, une existence poétique ou idéale, avant de paraître aux yeux de la Grèce dans le cadre d'une action dramatique. La tradition mythologique y donnait la main à la tradition héroïque. Hommes et Dieux avaient donc une sorte d'autorité majestueuse et de consécration nationale qui les empêchaient de dégénérer et qui frappaient les esprits, d'avance prévenus, d'une forte et religieuse terreur. Je ne reconnais là, ainsi que je l'ai dit plus haut, rien qui ressemble au roman, si ce n'est peut-être dans Euripide, avec qui commence la décadence simultanée de la tradition et de la tragédie. L'amour, cette âme du roman, est partout présenté, dans Eschyle et dans Sophocle, plutôt comme une fatalité que comme une passion intéressante, plutôt dans ses effets redoutables que dans ses profondes ou gracieuses tendresses.

En quoi les modernes pouvaient-ils se rapprocher de cet idéal antique? S'ils empruntaient les sujets grecs, ils entraient sur-le-champ dans la fiction, n'ayant rien là de traditionnel ou de national à peindre; s'ils s'adressaient à l'histoire, ils n'y cherchaient que des faits et des situations analogues aux faits et aux situations qu'ils rencontraient dans la tragédie grecque. Ils flottaient donc au milieu du vague, attirés tour à tour vers un théâtre dont l'intérêt, lié aux destinées d'une nation, à sa religion, à son patriotisme, avait en partie disparu avec cette nation, et vers les événements historiques les plus étrangers à leurs propres mœurs et à leurs propres croyances, ainsi qu'au passé de leur patrie. Ils ne pouvaient d'ailleurs comprendre ces événements que par leur côté purement dramatique, c'est à dire le plus souvent horrible. Voilà en effet ce que nous voyons en Italie dès les commencements. La tragédie y devient sur-le-champ romanesque. Que voyait le Trissin dans la *Sophonisbe*, le Ruccellaï dans la *Rosmonde?* un fait tragique, rien de plus. Il leur suffisait que ce fait se rapprochât des affreuses aventures d'Œdipe et des Atrides; et s'il était possible qu'il les dépassât, ils étaient plus satisfaits encore, se croyant plus près de la tragédie parce qu'ils nageaient dans le sang. Ils sont bien loin de songer à peindre des caractères historiques et à s'appuyer sur la vérité humaine; mais ils savent gré à l'histoire de leur fournir des événements plus tragiques, des circonstances plus romanesques qu'ils n'en pourraient imaginer eux-mêmes. Aussi voyons-nous bientôt Giraldi Cinthio, auteur d'un recueil de contes écrits dans la manière de Boccace, puiser en ses propres récits les sujets de la plupart des tragédies qu'il nous a laissées. Il était conséquent et sentait peut-être d'instinct que cette préten-

due tragédie renouvelée de l'antiquité n'avait d'autre base réelle que l'imagination. Giraldi a demandé cependant à l'histoire ou à la poésie deux de ses pièces, la *Didon* et la *Cléopâtre*. Mais voyez comme les tendances sont irrésistibles, comme les faits sont logiques! Même en recourant à la tradition le poète s'adresse à Plutarque, l'historien romancier, et à la Didon de Virgile, la création la plus romanesque qui nous ait été léguée par l'antiquité, car elle repose uniquement sur l'amour et semble une émanation anticipée du génie chrétien.

Chose remarquable, c'est aussi par une *Didon* et une *Cléopâtre* que débute la tragédie française, soit que Jodelle ait connu—ce qui est assez probable—les tragédies de Giraldi, soit qu'il ait été entraîné par les mêmes besoins et les mêmes tendances. Nous prenons ici sur le fait l'origine italienne de notre tragédie, comme nous avons vu l'Italie présider au développement de notre poésie lyrique et de notre littérature romanesque. Son rôle partout est l'initiation. Ce qu'était au reste cette poésie tragique du XVIe siècle dans Garnier, comme dans Jodelle, comme dans Jacques Grévin, comme dans Jean de La Taille, le voici, d'après M. Sainte-Beuve :

« Nulle invention dans les caractères, les situations et la conduite de la pièce ; une reproduction scrupuleuse, une contrefaçon parfaite des formes grecques ; l'action simple, les personnages peu nombreux, des actes fort courts, composés d'une ou de deux scènes et entremêlés de chœurs ; la poésie lyrique de ces chœurs bien supérieure à celle du dialogue ; les unités de temps et de lieu observées moins en vue de l'art que par un effet de l'imitation ; un style qui vise à la noblesse, à la gravité, et qui ne les manque guère que parce que la langue lui fait faute ; jamais ou rarement de ces bévues, de ces inadvertances géographiques et historiques,

si communes chez les premiers auteurs dramatiques des nations modernes; telle est la tragédie dans Jodelle et ses contemporains. Ils ne méritent pas le moins du monde l'honneur ni l'indignité d'être comparés aux Shakspeare et aux Lope de Vega. Avec moins d'inhabileté et une langue mieux faite, ils seraient exactement comparables aux Trissino, aux Ruccellaï, aux Martelli, aux Dolce, et autres fondateurs de la tragédie italienne [1]. »

Il n'y a rien à ajouter à cet habile résumé, en ce qui regarde l'art et le système dramatique. J'y ajouterai, quant au fond, quelques observations nécessaires.

Jodelle n'est qu'un artiste à la manière italienne, ne voyant dans la tragédie qu'une forme nouvelle dont il est possible d'enrichir les littératures modernes. Il s'en tire bien ou mal, mais il ne va pas au-delà. La fable, le roman, si l'on veut, lui suffit, et il le prouve dans sa comédie purement romanesque d'*Eugène*, où il se met tout à fait à l'aise. Il n'en est plus ainsi dans Garnier. Garnier dépasse déjà les Italiens et nous montre en germe le vrai caractère de la tragédie française. Il n'est guère plus habile que Jodelle dans la conduite de ses pièces, il ne sait guère mieux que lui faire agir et parler ses personnages conformément à la nature; mais il les conçoit avec plus de maturité et de profondeur. Né dans un temps de guerres civiles, il veut inspirer l'horreur des guerres civiles. Voilà dans quel but il écrit ses tragédies de *Porcie*, de *Cornélie*, d'*Antoine et Cléopâtre*; voilà aussi ce qui donne parfois à sa pensée cette élévation, à son style cette vigueur, qui font de lui le légitime précurseur de Corneille. C'est encore, on le voit, à Plutarque qu'il a recours, et en cela il suit l'instinct

[1] *Tableau de la poésie française au* XVI[e] *siècle.*

romanesque du théâtre moderne ; mais il a, sinon l'intelligence complète, du moins le sentiment de la tragédie historique et des graves enseignements qu'elle comporte. Il a du reste un autre modèle que Plutarque ; il s'inspire aussi de Sénèque. On a beaucoup médit de Sénèque, et je le comprends, car ses fautes de goût sont choquantes, et son théâtre ressemble moins à un théâtre qu'à une école de déclamation. Je crois cependant qu'on est allé un peu trop loin, et qu'on ne lui a pas assez tenu compte de l'influence, souvent heureuse, qu'il a eue sur le génie de Corneille. Sénèque était assurément beaucoup meilleur à suivre, non sans doute pour l'art et la forme dramatique, mais pour la pensée et le style, que ces premiers tragiques de l'Italie, chez lesquels on chercherait vainement une idée. Sénèque pense, et son stoïcisme déclamatoire n'est pas sans énergie et sans inspiration. Aussi a-t-il inspiré à Garnier sa *Troade*, son *Hippolyte*, son *Antigone*, en attendant qu'on pût remonter à la tragédie grecque pour lui emprunter sa manière large et simple de peindre les caractères et les passions. Quant à Garnier, on peut dire qu'il contient tous les germes tragiques qui se développent plus tard sur notre scène : la tragédie romaine de Corneille, la tragédie grecque de Racine, et de plus, dans *Sédécie*, la tragédie biblique, qui doit atteindre chez nous sa perfection dans *Esther* et *Athalie*. Sur la fin il revint à l'Italie pas sa tragi-comédie de *Bradamante*, retournant ainsi au vrai point de départ du théâtre moderne : le roman.

La comédie italienne prend, comme la tragédie, les anciens pour modèles : elle les traduit, elle les imite, mêlant à Plaute et à Térence beaucoup d'Aristophane. Ici nous sommes en plein sur le terrain de la nouvelle, et Boccace,

avec son cortége d'imitateurs, reprend tout son empire. Malgré ces traductions du théâtre latin, ce qui domine dans les comédies de la Renaissance, c'est le fond romanesque, c'est l'anecdote, c'est surtout une licence dans les choses et dans l'expression qui passe toutes les bornes, que Plaute n'eût pas osé se permettre, au moins d'habitude, et qu'Aristophane seul rappelle. Ce qui rend cette licence plus remarquable, c'est la qualité des écrivains qui composent ces pièces et des spectateurs qui les écoutent. La première de ce genre, et l'une des plus licencieuses, la *Calandra* ou *Calandria*, a pour auteur un cardinal et fait les délices d'un pape. La *Mandragore*, qui ne cède en rien à la *Calandra* pour la licence et qui y joint pour assaisonnement une satire contre les moines, est due à la plume d'un homme d'Etat, d'un écrivain politique, et n'est pas moins estimée de Léon X que l'œuvre scandaleuse du cardinal Bibbiena. Il en est de même des comédies de l'Arioste, imitées de Plaute, œuvres faciles et spirituelles, mais nullement morales et ne visant pas à l'être. On conçoit sans peine qu'il n'y ait pas non plus une moralité bien scrupuleuse dans les comédies de l'Arétin; son caractère est trop connu pour qu'on attende de lui le respect des mœurs ou des convenances. Bref, tout ce premier théâtre comique de l'Italie, fruit d'une époque dépravée, ajoute à la licence de la comédie grecque et latine l'indécence habituelle des recueils de nouvelles, qui étaient entre les mains de tout le monde, et qui devinrent une source inépuisable de canevas pour la comédie moderne.

Certes, à ne juger que par le côté moral, on est tenté de condamner sans appel toutes ces comédies; mais si l'on se place au point de vue de l'art, on est forcé de leur accor-

der une certaine valeur et d'avouer qu'elles n'ont pas été sans utilité pour le développement de notre génie comique. Il y a, dans la plupart de ces pièces, de l'esprit, de la vivacité, de l'observation, du trait, des scènes réellement piquantes, et surtout un dialogue facile et naturel. Mais l'absence presque absolue de but moral gâte toutes ces qualités, même à ne voir que l'art, sans y mêler des considérations plus sévères. L'esprit a besoin d'un frein pour rester juste et sain, pour ne point perdre sa grâce, que tout excès compromet; l'observation a besoin d'être philosophique pour ne pas rester superficielle; le ridicule a besoin d'être contenu par une raison ferme pour ne pas tomber dans le burlesque; il faut enfin une pensée pour relier les diverses parties d'une comédie, qui n'est, sans la méditation, qu'une suite de scènes plus ou moins plaisantes, mais faibles au fond, parce qu'elles ne forment pas un ensemble logique. On trouve certainement dans la comédie italienne tous les germes de la vraie comédie; mais elle n'est pas la vraie comédie, pas plus que la tragédie italienne n'est la vraie tragédie. Cela s'explique par différentes raisons, dont je vais dire les principales.

Pour peu qu'on jette un coup d'œil sur l'histoire de la poésie dramatique en Italie, on s'apercevra bientôt qu'il n'existe pas en ce pays ce qu'on peut appeler un théâtre. Les écrivains qui se livrent à ce genre de composition, qu'ils composent des tragédies ou des comédies, ne s'y livrent pas exclusivement; ils n'en font pas leur profession, leur métier, si j'ose ainsi dire; ils n'y attachent pas l'espoir de leur renommée, ou ne l'y attachent que d'une manière accidentelle. Presque tous ont fondé leur gloire sur d'autres titres; quelques-uns en ont fait un pur délassement, un jeu

d'esprit, une sorte de satisfaction donnée à la mode du jour, Bibbiena par exemple, qui a écrit la *Calandra* tout en visant à la tiare, et Lorenzino de Médicis, qui s'est mis en tête un jour de faire aussi sa comédie, en se préparant peut-être au meurtre de son cousin Alexandre. Les autres écrivains dramatiques sont célèbres dans d'autres genres, le Trissino, le Ruccellaï, le Tasse, l'Arioste, Machiavel, Giraldi, etc. Ils ne se doutaient pas que l'art de la scène exige l'emploi de toute une existence et de toutes les forces du génie. Eschyle, Sophocle, Euripide, n'ont fait que des tragédies; Aristophane et Ménandre, Plaute et Térence, que des comédies. Shakspeare, Corneille, Racine, Molière, tous les vrais créateurs se sont voués à peu près tout entiers à l'œuvre dramatique. Les deux plus grands de tous, Shakspeare et Molière, ont été comédiens et directeurs de troupe en même temps que poètes. Ils ont passé leur vie, non-seulement à combiner des plans, à méditer des scènes, à écrire, soit en vers, soit en prose, des ouvrages destinés à la représentation, mais à étudier leur art sur les planches mêmes d'un théâtre, allant à l'idéal à travers la réalité et joignant aux conceptions théoriques les expériences les plus minutieuses de la pratique. Mais aussi il y avait un théâtre à Athènes; il y en avait un même à Rome, où fleurit au moins la comédie; il y en eut un à Londres comme à Paris. Il s'établit des traditions, il se forma des acteurs, et, ce qui est plus important, un public; non ce public de grands seigneurs ou de savants qui assista seul aux représentations, souvent uniques, des drames italiens, mais le vrai public, qui paie en entrant le droit de siffler, qui veut être amusé sans doute, mais ne veut pas être corrompu, car il a ces instincts de pudeur qu'écoutent habituellement des hommes

librement rassemblés ; qui se renouvelle sans cesse, aristocratique, ou bourgeois, ou populaire, suivant les temps et les lieux, et le plus souvent mêlé de tous ces éléments, également nécessaires pour compléter l'enseignement du poète et de l'acteur. En Italie, il n'y eut point de théâtre, du moins pendant cette première période ; il n'y eut que des représentations accidentelles à Florence, à Rome, à Milan, à Venise, à Sienne, à Ferrare, comme il y eut, non de vrais poètes dramatiques, mais des hommes d'esprit et de talent, quelquefois même de génie, qui écrivirent des tragédies et des comédies, seulement pour faire de l'art en imitant les anciens, sans but moral, sans vues élevées, et pour tout dire, sans foi, sans passion et sans amour.

Les Italiens eurent pourtant, dès le XVIe siècle, une sorte de comédie nationale et populaire. Il se forma des troupes d'acteurs pour la comédie improvisée, la *commedia dell'arte*, comme on dit en Italie. Là purent se développer sans entrave les qualités natives de l'esprit italien, la verve burlesque, l'observation superficielle, ou pour mieux dire, instantanée des mœurs et des caractères, la facilité à saisir tout ridicule qui se montre extérieurement, la vivacité pétulante du dialogue, l'éloquence mimique de la physionomie ou du geste, toutes choses qui vivent d'improvisation, de mouvement, de liberté, et auxquelles la licence ne répugne pas. Ginguené fait observer avec une sorte d'étonnement que Molière, qui s'est inspiré souvent des canevas comiques de la *commedia dell'arte*, a négligé à peu près le théâtre classique de l'Italie. Il serait plus étonnant qu'il n'en eût pas été ainsi. Molière allait tout droit, en observateur profond des hommes et des choses, non à l'artificiel, mais au naturel, non à la comédie savante, qui vit d'em-

prunts et d'imitations, mais à la comédie populaire, qui vit d'impressions et s'inspire directement de la réalité.

La comédie classique de l'Italie a-t-elle donc été stérile? non, pas plus que sa tragédie classique. Comme celle-ci, elle poussa la France dans sa véritable voie et lui apprit à imiter les anciens sans cesser d'être originale. Ce ne fut pourtant pas sans quelque trouble momentané, sans quelques tentatives d'indépendance, que la tragédie et la comédie atteignirent chez nous ce but final. Avec Hardy commença l'influence espagnole, qui agit surtout, comme cela devait être, au théâtre, et agit heureusement. Elle vint à temps jeter les émotions multiples de la vie au milieu de ces pâles essais classiques où le drame français risquait de se pétrifier dans la raideur et la monotonie. Malgré les fortes intentions et l'heureuse nature de Garnier, la tragédie demeurait immobile ; malgré l'*Eugène*, de Jodelle, et même l'*Avare*, de Pierre Larrivey (encore un Italien celui-là), la comédie était réduite à répandre dans une suite de scènes, plutôt rassemblées que logiquement unies, une observation de seconde main relevée çà et là par le sel piquant et naïf de l'esprit gaulois. Le drame espagnol mit d'abord la confusion dans cette armée à peine ralliée et qui ignorait ses forces : conçu dans le système traditionnel du moyen-âge, à peine effleuré par l'antiquité, et s'inspirant avant tout des mœurs nationales, le drame de Lope de Vega et de ses contemporains avait deux qualités essentielles qui rachètent, au théâtre plus qu'ailleurs, bien des défauts : il avait le mouvement et la passion. Il combattit vaillamment contre les règles sévères que les admirateurs des anciens appuyaient sur l'autorité d'Aristote, et l'on put croire un instant qu'il remporterait la victoire. Il n'en fut rien cependant. Il ne

servit qu'à faire triompher le drame classique en lui donnant quelque chose de sa jeunesse et de sa sève. Cela se voit avec évidence dans Corneille. Jusqu'au *Cid*, il ne connaît les Espagnols que par ouï-dire ; il suit la mode du moment et ne reçoit qu'indirectement la nouvelle influence. Il flotte alors entre les deux écoles, se tournant déjà vers Sénèque, dont il imite la *Médée*. Dès qu'il entre directement en contact avec l'Espagne, tout change. Il produit le *Cid* et il produira bientôt le *Menteur*, la première tragédie et la première comédie qui soient dignes du génie français. Ne doit-on pas s'imaginer que Corneille, qui vient de créer le *Cid*, va retourner à cette source qu'il connaît maintenant et où il a puisé son premier chef-d'œuvre? Oui, cela semble naturel, et pourtant c'est le contraire qui a lieu. La tragédie française a reçu du théâtre espagnol tout ce qu'elle en pouvait recevoir alors, une impulsion énergique, une inspiration réellement vivante. Corneille le sent, s'il ne le sait pas, et le voilà qui remonte, fort de son succès et de l'épreuve qu'il a faite de ses propres facultés, vers la tragédie romaine de Garnier ; le voilà qui étudie l'histoire, non plus dans Plutarque, trop rapproché du genre romanesque, mais dans Tite-Live, dans Sénèque, comme plus tard Racine l'étudiera dans Tacite ; le voilà enfin qui donne à la tragédie moderne ce caractère de grandeur historique et de vérité humaine, le seul capable de suppléer à la nationalité du théâtre grec par l'universalité des conceptions dramatiques. Molière complètera cette œuvre par la profondeur de l'observation comique, par la simplicité des moyens, par la puissance des effets, par la supériorité sans égale de son style.

Ainsi, là comme ailleurs, l'Italie d'abord, puis l'Espagne,

préparent chez nous un retour vers l'antiquité. L'Italie y contribue par l'exemple et le précepte ; l'Espagne le rend possible et fécond par le mouvement passionné qu'elle introduit dans notre théâtre. Encore une fois je ne veux pas me prononcer entre les deux systèmes, qui ont l'un et l'autre leurs inconvénients et leurs avantages ; il n'est besoin ici que de juger ce qui pouvait, ce qui devait se faire. Or, qu'il s'agisse de la tragédie ou de la comédie, il est évident que la France avait beaucoup à gagner en se rapprochant de l'antiquité plutôt que des Italiens, parce que leurs qualités étaient incomplètes, plutôt que des Espagnols, parce que la hardiesse aventureuse de leur imagination ne convenait en aucune façon aux instincts de notre génie national; il n'est pas moins évident qu'en reprenant l'art dramatique au point où l'avaient laissé les Grecs et les Latins, et en y ajoutant les nouveaux sentiments dont le christianisme avait enrichi l'âme de l'homme, nos écrivains unissaient les forces du génie moderne à celles du génie antique, moins beaux sans doute que les Grecs, puisqu'ils étaient moins simples, mais plus largement humains qu'eux, et, à plus forte raison, que les Italiens et les Espagnols.

En résumé, le théâtre de l'Italie ne pouvait avoir une influence durable sur le nôtre. La tragédie italienne du XVIe siècle était atroce en croyant n'être que tragique ; la comédie italienne de la même époque était profondément immorale en croyant n'être que comique. Les sanglantes péripéties de la tragédie grecque, présentées comme une leçon terrible, étaient d'ailleurs justifiées par la tradition ; les horreurs de la tragédie italienne ne s'expliquent que par l'atrocité des mœurs dans un temps où chaque jour voyait éclore des crimes, et l'on ne parvient à atténuer la

responsabilité des hommes qu'en faisant une large part à l'inexpérience des poètes. Quant à la comédie, elle reste au-dessous, pour la moralité, de Térence et même de Plaute. Les comiques anciens, peignant rarement l'amour vrai, ne mettaient guère en scène que des courtisanes et des esclaves. Ils auraient cru profaner la femme libre en la mêlant à des intrigues licencieuses. La comédie italienne n'a pas ces précautions ; elle est franchement, elle est brutalement impudique. Ce n'est pas l'amour décent qui s'y montre jamais, c'est la galanterie, non certes la galanterie chevaleresque, mais la galanterie vulgaire, qui vit de ce que la passion a de plus grossier. Le mot y est d'habitude aussi crû que la chose. On refuserait de croire que de telles scènes aient pu se produire en public chez une nation chrétienne, au siége même du catholicisme, si l'on ne savait par l'histoire jusqu'où allait alors la corruption des mœurs, et si la représentation de ces comédies n'eût été le plus souvent une exception, une fête organisée pour un petit nombre, et comme une élégante orgie. Mais on s'étonne bien plus alors d'une telle dépravation du goût moral unie à une telle délicatesse du goût littéraire, et l'on se retourne avec une admiration mêlée de respect vers ce noble Molière, vers ce chef d'une troupe d'histrions, histrion lui-même, comme on disait en son temps et comme on a osé le répéter depuis, qui a été, dans son théâtre, plus réservé mille fois, plus convenable, plus décent, plus moral en un mot, que tous ces brillants esprits, élite de la société religieuse et civile de l'Italie au temps de la Renaissance. On éprouve un sentiment analogue, quoique moins vif, en comparant la tragédie française à la tragédie classique de l'Italie ; on sent croître sa sympathie pour cette passion contenue, même

dans sa plus grande énergie, pour ces caractères largement dessinés, pour cette dignité vraiment épique, qui se montrent partout dans le théâtre de Corneille et de Racine ; on comprend que le système classique, appuyé sur de telles œuvres, ait atteint cette hauteur idéale, et l'on regrette moins ces mouvements plus libres, ces peintures plus réelles et plus vivantes, ces contrastes plus saisissants qui font la puissance et le charme de la poésie Shakspearienne.

J'ai parlé plus haut du drame pastoral pour lui refuser les qualités essentielles du drame. Ce n'est en effet que le roman pastoral dialogué, le prolongement à certains égards de l'idylle de Théocrite, et plus encore de celle de Virgile. Il n'a pourtant pas été sans influence sur les destinées du théâtre moderne, puisqu'il lui a donné un genre nouveau, le drame musical, ou l'opéra, ainsi qu'on le nomme aujourd'hui.

Ce genre est né comme la tragédie antique, qui appelait aussi la musique et la danse à son secours, au milieu des fêtes, non plus des Dieux, il est vrai, mais des princes, non plus dans les temples, mais dans les cours. L'église avait gardé le privilége de la grande musique religieuse, dont les accents sublimes étaient là du moins sans danger, puisqu'ils élevaient les âmes vers l'infini au lieu de les tourner vers les langueurs des voluptés terrestres. L'*Orphée*, de Politien, composé, dit-on, en deux jours parmi les apprêts et les embarras d'une solennité aristocratique, qu'il devait contribuer à embellir, fut le premier essai du drame pastoral, et il offre en effet ce mélange de souvenirs mythologiques, d'allusions allégoriques, de personnages bucoliques et d'images champêtres qui est l'essence même du genre. On y trouve des chants et des chœurs tout

prêts à recevoir la musique, dont le sujet de la pièce rappelle la magie puissante. N'est-ce pas à l'irrésistible harmonie de ses chants qu'Orphée doit la faveur d'arracher son amante à l'avare insensibilité des enfers? Aussi, comme le remarque justement Ginguené, c'est encore cette merveilleuse histoire d'Orphée et d'Eurydice qui signala, un siècle plus tard, la véritable apparition du drame musical sous la plume et grâce à l'imagination toute spéciale d'Ottavio Rinuccini. Il semble donc y avoir eu là quelque chose de fatal, et dans le choix du sujet, et dans la nature des sentiments exprimés. En effet, si l'amour joue un grand rôle dans la poésie dramatique de toutes les nations chrétiennes, il est l'unique ressort de la poésie pastorale, qu'elle se développe en récit dans le roman ou se traduise en actes sur la scène. Il y a plus : sans l'amour—l'amour galant de la Renaissance, non l'amour antique—cette poésie n'aurait aucune raison d'exister.

On peut constater ici une fois de plus l'enchaînement logique des circonstances et la rigueur avec laquelle se déroulent, dans l'art comme dans la société, et en général dans la vie, les conséquences d'un fait ou d'un principe. Dès le commencement, avec Boccace et ses imitateurs, la poésie pastorale s'était mise en dehors de la réalité, pour se placer dans l'idéal, ou si l'on aime mieux, dans la convention. Le poète s'était caché ou avait caché des personnages vivants sous l'habit des bergers, non de bergers vrais, mais de bergers fictifs et presque toujours impossibles; il leur avait prêté ses propres sentiments et son propre langage, se contentant d'y joindre certaines circonstances accessoires de position ou de costume, sans trop s'inquiéter de la nature, qui n'était là qu'un prétexte. De cette donnée

primitivement fausse la vérité ne pouvait sortir ; tout devenait conventionnel, imaginaire, forcément invraisemblable, par conséquent inconciliable avec la pensée, qui a toujours besoin de se croire vraie, même lorsqu'elle exprime l'erreur, et plus encore avec une exacte observation des mœurs et des caractères. Restaient donc les sentiments, ou plutôt restait un sentiment, l'amour, avec toutes les passions qu'il traîne à sa suite. Mais si l'amour est inépuisable dans son expression comme dans sa source, le cadre qu'on avait choisi était nécessairement borné, et les combinaisons dramatiques auxquelles il pouvait donner lieu ne devaient pas tarder à s'épuiser. En tant que drame effectivement, la pastorale eut bientôt rencontré sa perfection dans l'*Aminte* du Tasse, après lequel il ne fit plus que se répéter et déchoir. Toutefois le drame pastoral contenait en lui-même un autre germe qui avait encore longtemps à croître avant d'arriver à son éclosion définitive.

Par cela même qu'elle avait pour thème unique l'amour et pour but la volupté, la poésie pastorale, qui ne relevait d'aillenrs que de la fantaisie, fut entraînée vers la mélodie du langage, au détriment de la pensée, et de la poésie vers la musique. Elle avait à plaire aux imaginations, à flatter les sens, à charmer les oreilles ; qu'elle y réussît, c'était tout ce qu'on lui demandait. Comment eût-elle résisté à ce doux attrait du succès, à ces douces caresses de la mélodie qui enchantaient le poète avant de séduire ses auditeurs ? L'Italie d'ailleurs avait des peintres par la parole comme par le pinceau ; il fallait bien que son génie se complétât par la musique ; il fallait qu'elle inventât un genre de poésie où la musique des vers serait tout, en attendant que la véritable musique, en s'y joignant, vînt absorber l'idée dans

le sentiment et le sentiment dans la sensation. Sa langue y était toute préparée, étant elle-même une musique; les esprits ne demandaient qu'à s'amollir afin d'échapper au travail de la pensée, et peut-être aux angoisses de la liberté perdue; la pastorale n'avait donc qu'à suivre tranquillement sa voie pour aboutir au drame musical, à l'opéra, puisqu'il faut l'appeler par son nom. C'est une gloire sans doute pour l'Italie d'avoir été si bien douée; mais c'est encore plus peut-être un malheur pour elle d'avoir pu si facilement, si naturellement, je dis plus, si nécessairement créer ce genre qui semble fait pour les sociétés en décadence, ce genre qui réunit toutes les séductions sensuelles, la peinture, la musique, la danse, et qui, par surcroît, avilit la poésie en la courbant en esclave sous les richesses de sa rivale.

Le drame pastoral, comme genre dramatique, ne pouvait donc vivre ou du moins fournir une longue carrière; mais il pouvait introduire et il introduisit effectivement dans notre théâtre quelque chose de sa grâce, de sa douceur, de sa galanterie délicate, de son harmonie de style, et à ce titre on ne peut pas dire qu'il nous ait été entièrement inutile. Les *Bergeries* de Racan et la plupart de celles qui parurent avant et après étaient des imitations et presque des copies de l'*Aminte* et du *Pastor Fido*; impuissantes, comme leurs modèles, à rien produire de vraiment dramatique, elles eurent une influence évidente sur le style de la tragédie et de la comédie. On s'en aperçoit particulièrement en lisant *Pyrame et Thisbé*, de Théophile, cette pièce qui n'est plus guère connue que par les railleries de Boileau, mais qui fut en son temps un véritable progrès, au moins pour la grâce facile du langage et l'harmonie des vers. Les sentiments, dont l'expression est souvent exagérée jusqu'à l'en-

flure ou surchargée de puériles antithèses, ont dans cet ouvrage une certaine douceur pastorale mêlée d'exaltation chevaleresque, une certaine saveur romanesque, qui rappelle tout à la fois le *Pastor Fido* et l'*Amadis*, et dont on retrouvera plus tard quelque chose, même dans les plus fortes œuvres de notre théâtre. Racine n'a jamais oublié les amours de *Théagène et Chariclée*, qui charmaient sa jeune imagination sous les ombrages sévères de Port-Royal; Corneille s'est toujours souvenu de Chimène et de l'héroïque galanterie espagnole.

Quant au drame musical, ce composé perfide autant qu'agréable de mythologie et d'églogue, c'est à dire de fantaisie tour à tour douce, brillante, ou même terrible, il a produit en France, au XVIIe siècle, Quinault, cette autre victime de Boileau, dont sans doute la froide imagination était moins touchée de cette mélodieuse richesse que son bon sens n'était révolté de si dangereuses beautés. Sur ce terrain nous ne devons rien à l'antiquité, si ce n'est quelques sujets de fables; encore est-ce le plus souvent par l'intermédiaire des Italiens. Nos tragédies lyriques viennent directement de Politien, de l'Arioste, du Tasse, du Guarini, du Marino. Les anciens, qui avaient eu, dans leurs solennités nationales, des Pindare, des Eschyle et des Sophocle pour chanter les traditions héroïques et les gloires récentes de la patrie commune, n'auraient pu reconnaître des héritiers légitimes dans ces poètes demi-héroïques, demi-bucoliques, qui mettaient tout leur génie à produire des œuvres si suaves de style, si gracieuses d'invention, mais en même temps si légères de fond et si dépourvues de toute pensée grave. La volupté chez eux ne s'était jamais amollie jusqu'à ce point; elle gardait dans son expression comme

dans son inspiration première quelque chose de naïf et de franc qui empêchait l'âme de se corrompre entièrement. Il y avait encore dans leurs poésies les plus sensuelles une certaine analogie avec cette nudité chaste qu'ils ont su imprimer au marbre de leurs statues. C'est donc un sentiment tout moderne, l'amour du roman pour le roman lui-même, et de l'harmonie pour la seule harmonie, qui vient se condenser dans le mélodrame et s'y installer en maître. Qu'on regarde ce fait comme la marque d'un progrès ou qu'on y voie un signe de décadence, là n'est pas la question ; le fait existe et on ne saurait le nier.

Un fait non moins certain, c'est que dans la tragédie et dans la comédie l'antiquité l'a emporté chez nous sur les brillantes et superficielles ébauches de l'Italie. Celles-ci contenaient, outre leurs imperfections, résultat nécessaire de l'inexpérience, un principe de fantaisie ou d'imagination pure qui s'est développé, par son côté burlesque, dans la comédie improvisée, par son côté pathétique ou gracieux, dans le drame pastoral, et qui a évidemment atteint ses dernières conséquences dans le drame musical, soit sérieux, soit bouffon, en s'affranchissant définitivement de toute pensée précise. Or, quoi qu'en pense Schlegel, il valait mieux suivre Ménandre, Plaute et Térence qu'Aristophane, comme il était plus sain et plus sûr d'imiter Sophocle, Euripide et même Sénèque, les deux premiers, peintres profonds de l'humanité, le dernier, poète déclamatoire, mais philosophe convaincu, que de se mettre à la remorque des tragiques italiens, toujours portés à l'exagération du fait dramatique, que de s'engager, sur les pas de Lope de Vega et de Calderon, dans le mouvement tout romanesque et la fantaisie sans règles du théâtre espagnol. On ne change pas sa na-

ture ; et la poésie française ne pouvait pas plus préférer les caprices éclatants de l'imagination méridionale aux mâles et larges peintures de l'homme qui donnent tant de grandeur à la tragédie grecque, que notre versification ne pouvait admettre la facilité fluide et l'harmonieuse sonorité, soit du vers blanc des Italiens, soit du vers octosyllabique des Espagnols. Bon gré malgré, notre théâtre devait être à la fois épique et philosophique, peindre largement les passions dans la tragédie, les caractères dans la comédie, employer dans l'une comme dans l'autre le vers majestueux de l'épopée, qui a été en même temps chez nous, par une rencontre rare, et, je le crois, heureuse, le vers de la satire morale. Aussi notre tragédie et notre comédie ont-elles été également humaines par le fond, également fortes et simples par la forme. Nous n'avons qu'un système de versification pour le pathétique et le comique, et Corneille, Racine, Voltaire, aussi bien que Molière, se sont élevés aux plus hautes généralités de la passion et de la pensée, sans cesser d'être intéressants et tour à tour sérieux, touchants ou gais. Quoi qu'ils fassent, les poètes du midi, Italiens ou Espagnols, ceux-là plus artistes, ceux-ci plus passionnés, sont entraînés irrésistiblement vers la fantaisie, vers le luxe des images ainsi que des vêtements, vers la redondance sonore des mots, toutes choses qui conviennent infiniment moins aux sérieuses qualités et aux instincts philosophiques du génie français que le naturel profond du génie grec et le sens pratique du génie latin.

Reconnaissons aux Italiens l'honneur et le mérite de nous avoir initiés à la vraie poésie dramatique, et félicitons-nous de les avoir abandonnés à temps pour nous rapprocher des anciens.

CHAPITRE IV.

Résumé et Conclusion.

On voit donc, par tout ce qui précède, que les Italiens ont agi sur notre poésie et sur notre prose, et que leur influence a cessé d'être bonne à peu près toutes les fois qu'elle a dépassé l'enveloppe brillante de la pensée pour s'attaquer à la pensée elle-même. On peut dire qu'ils ont glissé seulement à la surface de l'esprit français, en faisant disparaître les aspérités et les rudesses. Pour l'accomplissement de cette œuvre nécessaire ils avaient sur les anciens un grand avantage, c'était de vivre dans le même temps que nous, d'être avec nous en communauté d'origine et de croyance, de se révéler perpétuellement à nous par les hommes, c'est à dire par l'action vivante, encore plus que par les livres. Des anciens il ne restait plus que les livres, monuments désormais immuables, qui, ne pouvant s'expliquer

d'eux-mêmes, ont besoin de commentateurs et d'interprètes, fort capables par conséquent d'enrichir à la longue le fonds d'une littérature, mais trop lents dans leur action pour en modifier aussi rapidement qu'il le faudrait l'expression réelle, mobile et spontanée. Il n'y a donc nullement à s'étonner que l'influence de l'Italie soit partout évidente dans les genres qui relèvent de l'imagination et vivent avant tout par la forme, tandis qu'elle est à peine visible dans les genres qui touchent aux intérêts essentiels des nations, l'éloquence, l'histoire, la philosophie, la politique, lesquelles vivent d'idées et de choses, non de figures et de fantaisies d'imagination.

C'est au fond de son propre génie qu'une nation trouve l'éloquence dont elle a besoin pour exprimer fortement ses pensées ; c'est des faits de sa propre vie, non moins que de ses sentiments les plus instinctifs, qu'elle tire sa manière particulière d'envisager l'histoire; c'est enfin dans l'inspiration même qu'elle reçoit de la Providence en vue de ses destinées, qu'elle puise le système philosophique qui doit être tout à la fois la formule et le mobile le plus puissant de son action dans le monde. A ce point de vue, la France n'a pas plus suivi les anciens que les Italiens ; elle s'est inspirée de leurs chefs-d'œuvre, elle leur a demandé les secrets traditionnels de l'éloquence oratoire, historique ou philosophique; mais elle s'est bien gardée de les copier ou de les imiter servilement. Son éducation faite à cette grande école, elle a voulu être, elle a été elle-même. Nous devons donc, sur tous ces points essentiels, retrouver moins vives, moins claires, parce qu'elles sont en effet plus faibles et plus vagues, les traces de l'influence exercée par le génie de l'Italie sur le nôtre.

L'éloquence ne vit pas sans liberté ou sans foi. Il faut l'une au moins à défaut de l'autre. L'Italie n'ayant ni l'une ni l'autre, car ses plus grands esprits étaient devenus, à la Renaissance, presque sans exception athées en politique aussi bien qu'en religion, ne vit l'éloquence que dans la reproduction des formes cicéroniennes et ne déploya ses ressources oratoires que dans les joûtes littéraires, trop souvent puériles, de ses innombrables académies. La France avait mieux à faire, et si elle ne put éviter l'invasion du mauvais goût dans la chaire chrétienne ; si la *pointe* infecta tous les genres de littérature, même celui de tous qui semblait devoir être le plus à l'abri de ses atteintes; si Boileau, dans son *Art poétique*, et Fénelon, dans ses *Dialogues sur l'éloquence*, durent s'élever contre ces désordres de l'esprit, qui ne compromettaient pas moins la religion que la raison, ces excès cependant furent passagers ; on se retourna bien vîte vers les sources antiques, vers Démostbènes ou Cicéron ; on se nourrit de la Bible ; on fut éloquent par la pensée et le sentiment encore plus que par la forme oratoire; on fut enfin Bossuet, Bourdaloue, Fénelon et Massillon. En quoi l'Italie nous a-t-elle servi par ce côté, qu'elle eût dû, à ce qu'il semble, mieux comprendre et plus sérieusement exprimer que tout autre ? En rien ; et le peu qu'on retrouve d'elle au XVIIe siècle, c'est ce qui pouvait nous gâter, non pas nous fortifier ou nous instruire. L'antiquité, au contraire, se fait sentir à cette époque dans tous les genres, non moins utile, non moins saine, non moins puissante dans l'éloquence religieuse qu'elle ne le sera plus tard dans l'éloquence judiciaire et politique. C'est qu'il y a un fonds commun de sentiments, d'idées, et aussi de formes naturelles, qui est le patrimoine de tous les es-

prits éminents, et qu'il n'existe, à le bien prendre, qu'une seule manière d'être grand orateur. Qu'on s'appelle Démosthènes ou Bossuet, il s'agit également de penser et de sentir avec force, d'être convaincu, d'être ému d'abord et de parler ensuite. Les Italiens, dans ce genre comme dans tous les autres, étaient avant tout des artistes, plus préoccupés de l'élégance harmonieuse du style que de la solidité des choses; mais la forme, qui a, dans la poésie et dans l'art proprement dit, une valeur considérable, perd à peu près toute sa valeur dans l'éloquence, au moins dans l'éloquence écrite, si, au lieu d'être pleine de sens, elle est vide, si elle n'est plus qu'un vêtement sous lequel il n'y a pas de corps.

Dans l'histoire les Italiens imitèrent Tite-Live, comme dans l'art oratoire ils avaient imité Cicéron. Les anciens, fidèles aux conditions primitives de l'histoire, qui ne s'était séparée de l'épopée qu'avec Hérodote et avait conservé plus d'une marque de son origine, y avaient entremêlé des discours bien moins destinés à orner le récit, quoi qu'on en ait pu dire, qu'à peindre plus vivement les caractères, qu'à mettre en jeu d'une façon plus dramatique la lutte des passions et des intérêts politiques, et surtout peut-être qu'à suppléer à l'absence des documents positifs par l'induction et la vraisemblance. Les Italiens crurent devoir imiter les anciens en introduisant aussi des discours dans leurs histoires, ne s'apercevant pas que cette forme de narration historique avait fait son temps, ou n'osant pas se soustraire à l'admiration vraiment tyrannique qu'éprouvait la Renaissance pour tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité. C'étaient à coup sûr deux esprits d'une forte trempe que Machiavel et Guichardin ; c'étaient deux hommes d'Etat versés dans les matières politiques, d'une expérience consommée, d'une

sagacité et d'une pénétration rare; et cependant ils n'ont pas compris qu'ils avaient à se débarrasser d'abord de ces formes antiques, trop solennelles et trop poétiques pour l'histoire positive des modernes, trop dramatiques pour permettre l'appréciation froide et logique des événements. Je ne vois pas d'ailleurs qu'ils aient eu en France une grande influence, au moins comme historiens, car Machiavel a malheureusement laissé, comme politique, son empreinte sur certains hommes et certains faits de notre histoire. De Thou, d'Aubigné, Mézeray, dans ce qu'ils ont conservé du vieux système historique, ont pu tout aussi bien imiter directement les anciens que les Italiens. A vraiment dire, l'histoire s'ouvre majestueusement chez nous avec le *Discours sur l'Histoire universelle* de Bossuet, où il n'y a plus trace de ces calques de Thucydide ou de Tite-Live, où l'on ne voit plus qu'un écrivain de génie qui dit librement sa pensée en exposant les faits avec autant de simplicité que de force et de largeur. Il faut ajouter que jusqu'au siècle de Louis XIV nous n'avons montré de goût décidé et n'avons eu de supériorité véritable que dans le genre des mémoires historiques. Cette sorte d'histoire personnelle convenait à notre esprit porté vers l'observation pénétrante et fine, à notre humeur caustique et dénigrante, à notre amour-propre toujours désireux de se produire. Aussi avons-nous accompli en ce genre de vrais chefs-d'œuvre, depuis les récits de Joinville jusqu'aux mémoires du cardinal de Retz. Je ne parle point des mémoires de St-Simon, qui sont venus plus tard. Nous ne devions arriver à la grande histoire que du jour où nous aurions une pensée philosophique qui nous fût propre, où le présent serait assez fort et assez expressif pour nous expliquer le passé, où nous aurions assez vécu

et assez comparé pour nous figurer l'avenir. En cela les Italiens ne pouvaient nous guider; les anciens, au contraire, étant originaux dans leur système historique, qui était le résultat de leur esprit national, avaient en eux assez de naturel et de vigueur pour nous diriger sûrement. Nous n'étions plus tentés de calquer des formes vieillies; nous nous mettions face à face avec leur génie, les comprenant trop bien désormais pour essayer de les reproduire.

L'Italie a eu, dans la philosophie et dans les sciences, des hommes d'un mérite supérieur, soit par l'universalité de leurs connaissances, soit par leur ardeur pour les recherches de l'érudition, soit par leurs travaux, leurs expériences et leurs découvertes en physique, en astronomie, en mathématiques. Une nation qui a vu naître Galilée, l'un des créateurs de la science moderne et l'un des plus puissants esprits qui aient jamais existé, peut à bon droit se montrer fière et se placer haut dans sa propre estime. Toutefois cette universalité même, cette aptitude presque sans limites dans un même homme, cette passion si vive et si curieuse pour toute matière scientifique ou littéraire, qui tiennent surtout à la mobilité de l'imagination méridionale, ont plus contribué, dans la plupart des cas, à nourrir l'oisiveté des intelligences qu'à fortifier les caractères et ont plutôt fourni des matériaux à la science générale qu'elles n'ont servi à la diriger. En un mot, les Italiens n'ont pas créé une méthode. Aussi l'Italie a-t-elle produit, à la Renaissance, une foule d'hommes distingués dans toutes les branches du savoir humain et des philosophes aventureux comme les Bruno, les Campanella, les Vanini; mais il n'y a pas eu une science italienne, une méthode italienne. Descartes ne procède pas de l'Italie; il procède de lui-même et donne à l'esprit fran-

çais une force immense en lui donnant le premier une formule. Mais Descartes, tout en répudiant l'autorité des anciens, est en réalité de la race des Platon et des Aristote. Comme nos grands orateurs et nos grands poètes, il continue les anciens, en faisant autrement qu'eux; il est leur successeur et non pas leur copiste. Ce n'est donc pas à l'Italie qu'il faut rapporter l'honneur d'avoir suscité la philosophie française, car il eût fallu pour cela qu'elle eût elle-même une philosophie, et elle n'a eu que des philosophes.

Ainsi, dans tous ces genres sérieux, qui tiennent plus au fond des choses qu'au style, à la pensée qu'à l'art, les Italiens n'ont pu nous inspirer tout au plus que le vague désir du progrès, sans nous rien imposer d'impérieux, parce qu'ils n'avaient presque rien de fort ou d'original à nous montrer. En modifiant les formes de nos idées, ils n'ont pas beaucoup modifié nos idées elles-mêmes. Dans les genres poétiques d'ailleurs, aussi bien que dans les autres, ils ont plus agi sur la forme que sur le fond, n'ayant développé, même dans leurs plus admirables œuvres, ni cette connaissance profonde de l'homme, ni cette observation naïve de la nature, sans lesquelles l'esprit humain ne crée rien d'indestructible, parce qu'il ne crée rien de définitif. Tout ce qu'ils nous ont transmis, c'étaient de brillants produits de l'art plutôt que de graves conceptions de l'intelligence, des fruits de l'imagination plutôt que de la raison, des sensations encore plus que des sentiments. C'est de la même façon, au reste, et dans la même mesure qu'ils ont influé sur le génie de l'Espagne et sur celui de l'Angleterre. Ils ont prêté des cadres de poèmes, des canevas épiques ou dramatiques, et surtout des formes de style, aux écrivains de ces deux nations, adoucissant leur rudesse primitive sans affaiblir l'ar-

deur passionnée des uns ou l'énorgique originalité des autres ; ils ont été enfin, pour les Espagnols et les Anglais, comme pour nous, tout ce qu'ils pouvaient être, des maîtres de souple et harmonieux langage, heureusement impuissants à exercer sur la pensée la domination qu'ils exerçaient sur le style.

Nous n'avions donc rien à demander aux Italiens que nous ne pussions retrouver chez les anciens avec tout autrement de plénitude et de force. Les Grecs et les Romains avaient eu une vigoureuse existence nationale, qui leur avait permis d'étudier et de comprendre la vie sous toutes ses faces, d'en pénétrer le sens, d'en déterminer les limites, d'en reproduire les manifestations diverses sous les formes les plus belles et les plus vraies, d'en exposer les principes avec autorité et grandeur ; en un mot ils s'étaient développés librement dans une grande phase de l'humanité qu'ils avaient complètement remplie, en lui faisant rendre, soit dans la philosophie, soit dans la politique, soit dans les arts, tout ce que cette phase contenait de vérité et de puissance. Ils avaient eu leur enfance, leur jeunesse, leur maturité, et leur vieillesse même n'avait pas été stérile, car elle était riche de tout un passé laborieux où l'activité n'avait jamais cessé.

Les Italiens n'avaient pu accomplir de telles destinées. La plus grande période de leur existence avait été une période toute religieuse, et ils avaient contribué alors à répandre une influence dont le principe n'était pas en eux-mêmes. Le christianisme en effet ne leur appartenait pas plus qu'aux autres nations européennes, et si le centre de son action était à Rome, au milieu d'eux, cette action n'avait pas absolument besoin d'eux pour s'exercer. Ils n'eurent ni le

temps, ni l'occasion, ni les moyens de développer cet ensemble de forces qui constitue les nations viriles, et ils passèrent presque sans transition de l'enfance à l'âge mûr, si bien que leur virilité trop précoce ne fut encore qu'une jeunesse. Ils restèrent donc jeunes, même en vieillissant, et ne purent appliquer largement dans leur littérature, expression de leur état social, que les qualités qui appartiennent à ce premier âge des peuples et des hommes : la vivacité, l'éclat, la verve facile, la passion ardente, mais superficielle, la beauté plus élégante et gracieuse que mâle et grave. Aussi ont-ils possédé à un haut degré cet heureux privilége de la jeunesse, qui plaît, qui charme, qui entraîne, et dont les défauts séduisants, s'ils ont leur danger, ont aussi leur utilité. Et ils sont restés chers depuis lors aux jeunes gens et aux femmes chez tous les peuples qui lisent. L'admiration qu'ils avaient inspirée d'abord aux écrivains et aux gens du monde dans toute l'Europe civilisée, ils continuent de l'inspirer à tout être qui commence à sentir et à vivre. Pétrarque, Boccace, l'Arioste, le Tasse, voilà des poètes qu'il faut lire et qu'on lit en effet tant que la vie n'a pas encore apporté ses graves leçons. Relisez-les plus tard, dans la maturité ; ils n'ont sans doute rien perdu de leur beauté extérieure, de leur grâce charmante, de leur passion toujours vive, sinon profonde ; mais il leur manque désormais quelque chose d'essentiel : la jeunesse disparue du lecteur qui était en si parfaite harmonie avec la leur.

Il vous arrive tout le contraire avec les anciens. Quand vous revenez, dans l'âge mûr, à ces chefs-d'œuvre du passé que vous avez admirés plus qu'aimés, et peut-être encore plus sur la parole de vos maîtres que par le sentiment raisonné de leur valeur propre, vous êtes tout étonné des dé-

couvertes que chaque jour vous y faites. Il vous semble alors que vous comprenez pour la première fois Homère, Pindare, Eschyle, Sophocle, Euripide, Lucrèce, Virgile, Horace ; vous pénétrez seulement dans la vérité de leurs sentiments et de leurs pensées ; vous trouvez dans leurs poèmes tout à la fois ce qui vous nourrit et vous émeut, ce qui vous fortifie et vous charme, ce qui vous calme et vous entraîne. Qu'y a-t-il donc de changé ? Rien ; mais vous avez vécu, mais vous avez senti, mais vous avez appris, mais vous avez souffert ; et vous vous apercevez alors qu'ils ont écrit pour des hommes, parce qu'ils ont écrit en hommes. Et je ne parle pas ici des Platon, des Aristote et des Sénèque, des Thucydide et des Tacite, des Démosthènes et des Cicéron, ces penseurs éloquents auxquels les Italiens n'ont personne à comparer. Ceux-là, ils n'appartiennent pas seulement à la Grèce ou à Rome, ils appartiennent à l'humanité, qu'ils ont émancipée, en lui ouvrant le champ infini de la science fécondé par leur mâle génie ; ceux-là sont des écrivains d'un grand style, parce qu'ils ont eu plus que des idées, ils ont eu des principes ; ceux-là sont nos vrais maîtres, parce que si nous les avons pu dépasser quelquefois, non par la forme, mais par le fond, en empruntant le sentiment chrétien pour agrandir la pensée payenne, c'est en les ayant toujours présents à notre esprit, c'est en gardant les yeux toujours fixés sur leurs ouvrages. Malgré tous les progrès accomplis par la science moderne, nous remuons sans cesse le sillon qu'ils ont les premiers creusé, émerveillés à chaque instant, à mesure que nous avançons, de les trouver si semblables à nous et de nous apercevoir que le plus souvent, quand nous croyons inventer, nous ne faisons que nous souvenir. Nous comprenons alors qu'ils ont écrit, Grecs ou

Romains, comme ils ont combattu, non point à la légère, mais sérieusement et à fond, et nous nous rappelons involontairement ces luttes gigantesques soutenues par la France sur tous les champs de bataille, soit des armes, soit de la pensée, ces luttes où elle n'a été si grande que parce qu'elle y a mis toute la force de son bras, toute l'ardeur de son âme, toute la vigueur de son esprit, tout le courage de son cœur. En regardant l'Italie, au contraire, nous la voyons, à la Renaissance, retrouver en même temps l'art d'écrire et l'art de la guerre, l'art de fortifier les places et l'art de l'escrime, bien plus, à ce qu'il semble, pour jouer avec la plume ou avec l'épée que pour en faire des instruments de liberté et de puissance, bien plus pour éviter de combattre que pour tirer du combat, même au prix du sang, ses conséquences terribles et fécondes.

Demandera-t-on encore lesquels nous devions suivre de préférence, ou des Italiens qui nous ont excités à connaître l'art et préparés à élaborer la forme de nos pensées, ou des anciens, qui, en nous livrant tant de vérités, précieux résultats de si longs travaux et de si fortes inspirations, nous ont appris à ne tirer nos pensées que de nous-mêmes et à ne leur donner qu'une expression originale? Qu'on interroge tous les grands esprits des deux siècles qui ont précédé le nôtre, ces écrivains qui, avant d'être des poètes, des orateurs, des historiens, des philosophes, ont été des hommes : ils répondront d'une voix unanime que si les Italiens ont écrit d'harmonieux ouvrages, les anciens en ont écrit de plus beaux, car ils savaient faire en même temps de grandes choses; qu'ils trouvent chez les anciens, non pas seulement des talents, mais des vertus, non pas seulement des paroles, mais des actions; qu'ils apprennent d'eux l'art

de penser et de vivre comme l'art d'écrire ; qu'ils se sentent appelés par le génie de la France à continuer leur rôle dans l'histoire, et que, pour aller plus loin qu'eux, il est nécessaire de les égaler d'abord en s'appropriant toutes leurs conquêtes. Mais quand on se sera incliné avec admiration et avec respect devant ces Grecs et ces Romains, dont les œuvres semblent françaises déjà, tant elles sont humaines, on se retournera avec un sourire de fraternelle sympathie et un élan de vive reconnaissance vers ces aînés de la civilisation moderne, vers ces Italiens qui ont eu l'insigne honneur de donner, dans la personne de Dante, un Homère à l'Europe chrétienne, qui ont agi sur le génie de l'Angleterre et de l'Espagne comme sur le nôtre, qui nous ont enfin, tous tant que nous sommes, gens du Nord ou du Midi, généreusement initiés au culte des arts et des lettres, et qui ont déployé trop de brillantes qualités, créé trop d'œuvres charmantes, enflammé trop de nobles intelligences, pour n'avoir pas encore à remplir dans l'avenir de grandes et libres destinées.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

AVANT-PROPOS V

De l'Invention originale.

PREMIÈRE PARTIE.

Avertissement de la première édition. 3
CHAP. Ier. — Caractères essentiels de l'invention originale. 11
CHAP. II. — Caractères variables de l'invention originale. 25
CHAP. III. — Pourquoi l'invention originale est inépuisable. 41

SECONDE PARTIE.

CHAP. Ier. — Antiquité 59
CHAP. II. — Moyen-âge 84
CHAP. III. — Temps modernes.—I. Renaissance. . . . 101
II. Italie. — Espagne. . . 107
III. France 124
IV. Angleterre. —Allemagne. 139
V. Conclusion. 149

Essai d'une Théorie du Style.

Pages.

Avant-propos de la première édition. 157
CHAP. Ier. — Définitions 159
CHAP. II. — Du son. 165
CHAP. III. — De la couleur, du dessin et du mouvement. 181
CHAP. IV. — Des figures qui se rapportent à la couleur. 197
CHAP. V. — Des figures qui se rapportent au dessin . . 214
CHAP. VI. — Des figures qui se rapportent au mouvement. 226
CHAP. VII. — Du ton 234



Pages.

CHAP. VIII. — Du style dans ses rapports avec le beau et avec le sublime 252
CHAP. IX. — Du goût 267
CHAP. X. — Du vers et de la prose 276
CHAP. XI. — De la strophe chez les anciens et chez les modernes 290
CHAP. XII. — De la période dans ses diverses applications. 306
Conclusion 319

De l'Influence de la Littérature italienne sur la Littérature française.

PREMIÈRE PARTIE.

Pages.

CHAP. 1er. — Introduction 331
CHAP. II. — Du génie de la France et du génie de l'Italie. 343
CHAP. III. — Le Roman de la Rose et la Divine Comédie. 360
CHAP. IV. — De la littérature française dans ses rapports nécessaires avec le génie de l'Italie et le génie de l'antiquité 376
CHAP. V. — Les deux phases de l'influence italienne . . 391

SECONDE PARTIE.

CHAP. 1er. — Poésie lyrique, élégie, satire 411
CHAP. II. — Genre romanesque. — Roman épique, roman pastoral, nouvelle. 431
CHAP. III. — Le théâtre. 472
CHAP. IV. — Résumé et conclusion 484
Errata. 497

Imp chez Wartelle. Douai.

ERRATA.

—

Page 21, ligne 12, *le pénètre*, lisez : *la pénètre*.
— 282, — 8, *envec*, lisez : *avec*.
— 349, — 16, *dépourvu*, lisez : *dépourvue*.
— 364, — 20, *lien commun*, lisez : *lieu commun*.
— 388, — 18, *mais ils*, lisez : *mais les Italiens*.
— 398, — 8, supprimez *leurs*.
— 440, — 1, *ses*, lisez : *ces*.
— 468, — 25, *pas*, lisez : *par*.

1858
CATALOGUE GÉNÉRAL
DES LIVRES DE
PHILOLOGIE GRECQUE, LATINE, CLASSIQUE
ET MATHÉMATIQUES.

Nota. — Le Catalogue complet de tous les livres de la librairie (in-8° de 300 pages) sera envoyé *franco* moyennant deux francs de timbres-poste insérés dans la lettre de demande.

ABÆLARDI (Petri) *Opera, hactenùs seorsim* edita, nunc primùm in unum collegit, textum ad fidem librorum editorum scriptorumque recensuit, notas, argumenta, indices adjecit Victor Cousin, adjuvantibus C. Jourdain et E. Despois, philosophiæ et litterarum in Academiâ Parisiensi professoribus, 1850, 1 gros vol. in-4. 30 »

ÆSCHYLI Dramata quæ supersunt et deperditorum fragmenta græcè et latinè. Recensuit et brevi annotatione illustravit Fr.-H. Bothe. Lipsiæ, 1805, in-8. 6 »

— Ead. sine notis, in-18, cart. 3 »

— In Æschylum Scholia Græca ex codicibus aucta et emendata Oxonii, 1855. 25 »

ÆSCHINIS oratio in Ctesiphontem ex Bekkeri recensione. Oxonii, 1852, in-18, cart. 2 »

AMMIANI MARCELLINI quæ supersunt, cum notis integris Lindembrogii. etc. Quasdam et suas adjecit J.-A. Wagner. Editionem absolvit Erfudt. Lipsiæ, 1808, 3 vol. in-8. 12 »

ANCILLON. De l'Esprit des constitutions politiques et de son influence sur la législation, trad. de l'allemand par Mutaud, juge à Dijon, in-8. 3 »

ANECDOTA GRÆCA è codd. mss. bibl. Oxoniens. Ox. 1835, 4 vol. in-8 cart. 50 »

— E codd. mss. bibliothecæ regiæ Parisiensis. Edidit.Cramer. Oxonii, 1839, 4 vol. in-8, cart. 50 »

ANTHOLOGIA veterum latinorum epigrammatum et poematum, sive catalecta poetarum latinorum, in IV libros digesta. Cur. P. Burmanno secundo. Amstelod., 1759, 2 vol. in-4. 20 »

ANNUAIRE historique du département de l'Yonne; recueil de documents authentiques, destinés à former la statistique départementale. Avec planches. 1858, in-8. 3 »

APULEII Opera omnia; ex fide optimor. codd., cum varior. notis selectis, et integris Oudendorpii curante Hildebrand. Lipsiæ, 1842, 2 vol. gr. in-8. 22 »

ARBOIS DE JUBAINVILLE, archiviste. Pouillé du diocèse de Troyes, rédigé en 1407, publié pour la première fois d'après une copie authentique, 1835-1853, in-8. 10 »

— Voyage paléographique dans le département de l'Aube. Rapport à M. le préfet sur une inspection faite en 1854 dans les archives communales et hospitalières du département, 1855, in-8. 8 »

— Essai sur les sceaux des comtes et des comtesses de Champagne, avec six planches en lithochromie, 1856, in-folio. 12 »

— Quelques observations sur les six premiers volumes (4° édit.) de l'Histoire de France de M. Henri Martin. 1857, in-8. 2 »

ARCHAMBAULT (P.-J.), profess. agrégé au lycée Charlemagne. Précis élémentaire de physique, rédigé conformément au programme de l'enseignement dans les classes de 3ᵉ et de 2ᵉ (section des sciences), 1ʳᵉ partie, comprenant la pesanteur, l'hydrostatique et la chaleur; gr. in-18 jésus, avec 93 figures intercalées dans le texte. 3 »

ARCHAMBAULT (P.-J.). 2ᵉ partie, comprenant, l'électricité, le magnetisme, le galvanisme, etc., etc., avec 142 gravures intercalées dans le texte; grand in-18. 3 »

ARISTIDIS Opera omnia, *græcè*, ex recensione G. Dindorfii. Lipsiæ, 1829, 3 vol. gr. in-8. 15 »

Cette édition renferme les Fragments découverts depuis la publication de celle de Jebb.

ARISTOPHANIS Comœdiæ. Oxonii, 1831, 2 vol. in-18, cart. 3 50

ARISTOTELIS opera omnia *græcè*. Ex recensione Beckkeri, Oxonii, 1837, 11 vol. in-8, cart. 100 »
— Seorsim edita: De Virtutibus et vitiis, tome IX, in-8. 11 »
— De Rhetoricà, libri III; De Poeticà, tome XI, in-8. 11 »
— Ethica Nicomachea, Oxonii, 1852, in-8, cart. 2 50
— Animadversiones variorum, in Aristotelis De Rhetorica libros tres. Oxonii, 1820, in-8, cart. 16 »
V. Barthélemy Saint-Hilaire et Bonafous.

ATHENÆI *Deipnosophistarum* libri quindecim. Ex optimis codicibus Mss. Bib. Regæ Parisinæ, nunc primum collatis, emendavit, et novâ versione latinâ, animadversionibus Is. Casauboni aliorumque doct. virorum et suis, commodisque indicibus illustravit Joh. Schweighæuser. Argentorati, 1801-1807, 14 vol. in 8. 50 »
— *Idem* ex recensione G. Dindorfii. Lipsiæ, 1827. 3 vol. in-8 12 »

Ces trois volumes renferment le texte grec, avec des variantes.

AUBERTIN. Étude critique sur les rapports supposés entre Sénèque et Saint-Paul. 1857, in-8. 5 fr.
— De sapientiæ doctoribus à Ciceronis morte ad Neronis principatum. 1857, in-8. 2 fr.

AULI GELLII Noctium atticarum libri XX, cur. J. Frid. et G. Gronovio. Lugd. Batav., 1706, in-4. 15 »

BÆCKER (de). Nibelungen, Saga Mérovingienne de la Néerlande. 1853, in-8. 7 »
— Chants historiques de la Flandre. 400 à 1650. — 1855. Gr. in-8. 6 »

BAKHUIZEN VAN DER BRINK. Recueil de documents inédits pour servir à l'histoire des Pays-Bas. 1ʳᵉ, 2ᵉ livr., 1855-1856, in-8. 8 »

BARNI (agrégé de philosophie). Éléments métaphysiques de la doctrine du Droit, traduits de l'allemand de Kant (1ʳᵉ *Partie de la Métaphysique des Mœurs*); suivis d'un Essai philosophique sur la paix perpétuelle, et d'autres petits écrits relatifs au Droit naturel. 1854, in-8. 8 »
— Éléments métaphysiques de la doctrine de la vertu (2ᵉ *P. de la Métaphysique des Mœurs*) suivis d'un traité de pédagogie et de divers opuscules relatifs à la morale, traduits de Kant, avec une introduction analytique et critique. 1855, in-8. 8 »

BARET, professeur de Faculté. Espagne et Provence. Études sur la littérature du midi de l'Europe. Pour faire suite aux travaux de Raynouard et de Fauriel. 1857, in-8. 5 fr.

— *Amadis de Gaule* et de son influence sur les mœurs et la littérature aux XVIe et XVIIe siècles. 1853, in-8. 3 50

BARET. De Themistio sophistâ. 1853, in-8. 1 50

BARRAUD (l'abbé). Description des vitraux des chapelles de la cathédrale de Beauvais. 1856, in-8. 1 »

BARROIS. Éléments carlovingiens linguistiques et littéraires. 1846, in-4. 12 »

BARTHÉLEMY SAINT-HILAIRE, membre de l'Institut. La morale d'Aristote (morale de Nicomaque, grande morale, et morale à Eudème), traduite en français avec notes perpétuelles, 1856, 3 vol. grand in-8 (Voy. ARISTOTE). 24 »

— La Poétique d'Aristote. Traduction française et accompagnée de notes perpétuelles. 1858, grand in-8. 5 »

BAUDRY. Les derniers jours de la Chine fermée. In-8, br., 1855. 2 »

— Étude sur les Védas. 1855, in-8. 2 »

BAZIN, professeur de chinois moderne à l'École impériale et spéciale des langues orientales vivantes, secrétaire adjoint de la Société asiatique de Paris. Grammaire mandarine ou principes généraux de la langue chinoise parlée. Paris, imprimé par autorisation de l'Empereur à l'imprimerie impériale. 1856, in-8. 10 »

Après avoir recherché l'origine du *Kouan-Hoa*, langue commune des Chinois et signalé les avantages que ceux-ci retirerent de l'alphabet sanscrit, M. Bazin examine la question de savoir si la langue chinoise a été parlée dans la forme où nous la voyons écrite, et s'attache à prouver que la langue des livres n'est qu'un idiome artificiel et de convention. L'auteur expose la théorie des mots chinois, et montre que les procédés au moyen desquels on forme les *mots composés* paraissent identiques dans la langue chinoise et dans les langues européennes.

La syntaxe est l'objet de la neuvième section; dans les huit premières l'auteur traite des parties du discours, car la langue parlée marque la catégorie grammaticale à laquelle les mots appartiennent. Toutes les phrases qu'on y trouve rapportées et qui servent d'exemples ont été examinées avec le plus grand soin par le lettré Wang Ki Yé, originaire de Péking.

C'est la première fois que l'on offre au public une grammaire de la langue chinoise *parlée*.

BEAUREPAIRE (de). Essai sur l'asile religieux dans l'empire romain et la monarchie française. 1854. in-8. 3 »

BEAUSSIRE, professeur. Lectures philos. ou leçons de logique extraites des auteurs, dont l'étude est prescrite par l'Université. 1857. in-18. 3 »

» Les nouveaux programmes de logique pour le baccalauréat ès
» lettres et pour le baccalauréat ès sciences, donnent une grande impor-
» tance à l'ouvrage publié par M. Beaussire, professeur à la faculté des
» lettres de Poitiers, sous le titre suivant : *Lectures philosophiques* ou
» *Leçons de logique*, extraites des auteurs dont l'étude est prescrite par
» l'Université. Cet ouvrage est rédigé sur le plan du cours de logique
» des Lycées, sur lequel les nouveaux programmes sont exactement
» calqués, en exigeant désormais des candidats au baccalauréat, la
» connaissance détaillée d'un certain nombre d'auteurs philosophiques. Le
» ministre a certainement justifié l'heureuse idée qu'a eue M. Beaussire
» de chercher dans les auteurs mêmes la réponse à toutes les questions
» du programme. »

— Du fondement de l'obligation morale. 1855, in-8. 3 »

— De summi apud Britannos Poetæ tragœdiis è Plutarcho ductis. 1855, in-8. 1 50

BEKKERI. V. ORATORES.

BENLOEW (L.), professeur. Aperçu général de la science compa-

rative des langues, pour servir d'introduction à un traité comparé des langues indo-européennes, 1858, in-8. 2 »

BERSOT. Essai sur la Providence. 1853, in-18. 3 50

— Etudes sur le XVIII° siècle. 1855, 2 vol. in-18. 7 »

BERGER DE XIVREY, membre de l'Institut. Etude sur le texte et le style du Nouveau Testament. 1856, in-8. 4 »

BESCHERELLE aîné. Plus de grammaires, ou Simples règles d'orthographe, de grammaire, de syntaxe et de prononciation. 1851, in-12. 2 »

BIBLIOTHECA historica, instructa a B. Burcardo, G. Struvio, aucta a B. Ch. Budero, nunc vero a J. Meuselio. 1782-1804, 22 vol. in-8. 40 »

BLACK (Will.). Catalogue of the manuscripts of the university of Oxford. 1845, in-4 cart. 45 »

BLANCHET. Du théâtre de Schiller. 1855, in-8. 2 »

— De Aristophane Euripidis censore. 1855, in-8. 1 50

BLIGNIÈRE (A. de). Essai sur *Amyot* et les traducteurs français au XVI° siècle, précédé d'un éloge d'Amyot. 1851, in-8. 5 »

BOECKING (Ed.). Notitia Dignitatum et administr. omnium tam civilium quam militarium in partibus Orientis et Occidentis, etc. Bonnæ, 1839-1853, 3 part. en 3 vol. in-8, dont un d'index. 35 »

BOEHMERI. Codex diplomaticus Mæno franco-furtanus, Frankfurt. 1839, in-4. 12 »

BOISSIER, prof. Le poëte Altius. Étude sur la tragédie latine pendant la République. 1857, in-8. 3 »

— Quomodo Græcos poetas Plautus transtulerit. 1857, in-8. 1 50

BONAFOUS, professeur à la faculté des lettres d'Aix. La Rhétorique d'Aristote traduite en français, avec le texte en regard, accompagné de notes philologiques et littéraires. 1856, in-8. 7 »

Depuis que le texte des œuvres d'Aristote a été, de la part de Becker, l'objet d'une révision approfondie, les amis des lettres grecques, et surtout les aspirants au grade de licencié, désiraient une traduction nouvelle qui donnât une intelligence complète de cet ouvrage important. C'est le travail que vient d'entreprendre M. Norbert Bonafous. Une traduction fidèle, qui serre le texte de près, et un commentaire assez étendu où sont abordées et résolues les principales difficultés du texte, rendront désormais faciles la lecture et l'étude de la Rhétorique d'Aristote.

— De Politiani vitâ et operibus disquisitiones. 1845, in-8. 3 »

— Etudes sur l'Astrée et sur Honoré d'Urfé. 1846, in-8. 3 »

BONGHI (Ruggiero). Metafisica d'Aristotile, libri I-VI. Torino, 1854, in-8, 9 »

BONNET (Amédée). De l'oisiveté de la jeunesse dans les classes riches, 1858. Brochure grand in-8. 1 »

BORDIER (H.), ancien archiviste de l'empire. Les Archives de France ou histoire des archives de l'Empire, des archives des ministères, des départements, des communes, des hôpitaux, des greffes, des notaires, etc., contenant l'inventaire d'une partie de ces dépôts. 1855, in-8. 8 »

BOUILLIER (Fr.), correspondant de l'Institut, doyen de la Faculté des lettres de Lyon. Histoire de la Philosophie Cartésienne, dans le XVII° et dans le XVIII° siècle en France et à l'étranger. 1854, 2 forts vol. in-8. 14 »

Autour de Descartes et de Mallebranche, comme adversaire ou comme disciple, l'auteur de cette Histoire complète de la Philosophie Cartésienne a groupé tous les noms les plus illustres des XVIIe et XVIIIe siècles dans les lettres, dans la théologie; il raconte toutes les fortunes diverses du Cartésianisme, les persécutions qu'il eut à subir, l'empire qu'il a exercé sur toutes les grandes intelligences du XVIIe siècle; il explique les causes de sa décadence au XVIIIe siècle; enfin, il consacre, ce qui doit intéresser particulièrement la Belgique, plusieurs chapitres à l'histoire du Cartésianisme en Hollande, patrie adoptive de Descartes.

— Théorie de la raison impersonnelle. In-8. 5 »

— Théorie de Kant sur la Religion, dans les limites de la raison. 1842, in-12. 1 50

— Analyse critique des ouvrages de philosophie exigés pour l'admission au baccalauréat ès-lettres. 1856, in-12. (*V.* Beaussire, Pélissier.) 2 50

Jamais ces analyses n'avaient reçu un développement proportionné à leur rôle important dans les examens. L'étendue de ce nouveau travail, le soin et le talent qui y ont présidé, le rendront également profitable, et aux candidats pressés par le temps, et aux élèves qui veulent tirer plus de fruit de la lecture même des auteurs.

BOURGEAT (l'abbé J.-B.), docteur en théologie. Études sur Vincent de Beauvais, théologien, philosophe, encyclopédiste; ou spécimen des études théologiques, philosophiques et scientifiques au moyen âge, 1240-1270. 1856. In-8. 3 »

— Programme d'un cours de philosophie, théorie, histoire, suivi du développement complet de plusieurs questions. 1853, in-8. 6 »

— Histoire de la philosophie orientale. 1850, in-8. 6 »

BREULIER. De la formation et de l'étude des langues. 1858, in-8 (brochure). 1 50

BRUNET, prof. Devoirs de calcul mis en rapport avec les règles de l'arithmétique. 1856. In-12 cart. » 80

— Devoirs de calcul (réponses et solutions). 1856. In-12. » 30

— Devoirs sur l'orthographe absolue et sur l'orthographe relative, mis en rapport avec les règles de la grammaire. 1856. In-12 cart. » 80

BRUNET DE PRESLE (Wlad.). Recherches sur les établissements des Grecs en Sicile jusqu'à la réduction de cette île en province Romaine. 1845, in-8. 12 »

BURTON (Edw.). The greek testament with english notes. Oxf., 1852, in-8 cart. 13 »

CÆSARIS (C.-Julii). Opera ad fidem mss. expressa, cum notis Vossii et aliorum integris, studio Oudendorpii. Stuttgartiæ, 1822. 2 vol. grand in-8. 8 »

— Ead., ex recensione Fr. Oudendorpii, post Cellarium et Morum denuo curavit J. J. Oberlinus. Argentorati, 1825, 1 vol. in-8. 4 »

— Ead. Oxonii, 1852, in-18 cart. 3 »

CAHEN (Isid.). L'immortalité de l'âme chez les Juifs. Traduit de l'allemand du docteur Brocher. 1857, in-12. 2 »

CAILLET, docteur ès-lettres. De l'administration en France sous le cardinal de Richelieu. 1857, in-8. 7 »

— De ratione in imperio Romano administrando ab Adriano Imp. adhibitâ. In-8. 2 »

CAMBOULIU. Les femmes d'Homère, 1855, in-12. 2 »

— Essai sur la fatalité dans le théâtre grec. 1855, in-8. 1 50

CAPELLÆ Afr. De nuptiis Philologiæ et Mercurii cum varior. notis edidit Kopp. Francof. ad M. 1836. Gr. in-4. 20 »

CARAVELLÆ (J.) Index Aristophanicus. Ox., 1822, in-8 cart. angl. 15 »

CARRO, membre correspondant do l'Institut historiq. Voyage chez les Celtes, ou de Paris au mont Saint-Michel par Carnac, avec une notice sur les monuments celtiques des environs de Paris et des dessins lithographiés. 1857, in-8. 5 »

C'est le récit d'excursions entreprises pour visiter les principaux monuments dits celtiques de la Bretagne, et généralement ceux très peu connus qui subsistent dans les environs de Paris. Le texte et les dessins donnent des notions exactes sur les rares et curieux monuments qui nous restent des temps anté-héroïques.

CASAUBONI (Isaaci) Ephemerides, edente John Russel. Oxonii, 1850, 2 vol. in-8 cart. angl. 15 »

CASTELNAU. Etudes pratiques sur les mathématiques appliquées. 2e édition, 1856, in-8 cart. 3 »

Ouvrage contenant trois études : 1° sur le levé d'un plan ; 2° sur les nivellements nécessaires pour un projet de route ; 3° plan, élévation et coupe d'un bâtiment, avec 12 planches intercalées dans le texte, dont deux lavées.

CATALOGUS librorum sæcul. XV, impress., quotquot in bibliothecâ Hagana asservantur. Hagæ comit. 1856, in-8. 12 »
— V. Halthop.

CATENÆ græcorum Patrum in Novum Testamentum. Edidit Cramer. Oxonii, 1840, 8 vol. in-8. 48 »

CHABAILLE. Glossaire du livre de Jostice et de Plet. 1850, in-4. 4 »

CHAMBRUN. Du régime parlementaire en France. Essai de politique contemporaine. 1857, in-8. 6 »

CHAPPUIS. Sentences de M. Ter. Varron et liste de ses ouvrages, d'après différents. mss. In-18. 2 »
— Antisthène, sa vie et ses ouvrages, 1854, in-8. 2 50
— De Antiochi Ascalonitæ vitâ et doctrinâ. 1854, in-8. 1 50

CHAUVET. Des théories de l'entendement humain dans l'antiquité. 1855, in-8. 5 »

CHERUEL. *Normanniæ Nova Chronica* ab anno Chr. CCCCLXIII ad annum MCCCLXXIII, ex tribus chronicis mss. sancti Laudi, sanctæ Catharinæ et majoris Ecclesiæ Rotomagensium collecta, nunc primum edita. è mss. codd. bibliothecæ publicæ Rotomagensis. 1850, in-4. 5 »

CHRYSOSTOMI ΟΛΥΜΠΙΚΟΣ, Η ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΕΝΝΟΙΑΣ. Recensuit, explic., et commentarium de reliquis Dionis orationibus adj. J. Geelius. Lugd.-Bat., 1840, in-8. 5 »

CLINTON (H.) *Fasti Hellenici*. The civil and literary chronology of Greece and Rome, from the CXXIVth Olympiad to the death of Augustus ; — from the earliest accounts to the death of Augustus. Oxf., 1834-1851, 3 vol. in-4 cart. 130 »

CORPUS *Grammaticorum latin. veterum*, coll., auxit, recensuit ac potiorem lectionis varietatem adjecit F. Lindemann, 1840. 4 vol. in-4. 40 »

COCHERIS (Hipp.), archiv. paléogr. de l'École des Chartes, etc., Notices et Extraits des Documents mss. conservés dans les dépôts publics de Paris, et relatifs à l'Histoire de la Picardie. 1854, in-8 (tome Ier). 8 »

Cet ouvrage aura quatre volumes.

CONCIONES et orationes ex historicis latinis excerptæ. Oxonii, 1820, in-12, cart. 2 50
— ex historicis græcis. 2 50

CORNELII NEPOTIS quæ exstant cum scholiis super. interpret., suisque animadv. edid Staveren. Editio nova, cur. Bardelo. Stuttgartiæ. 1826, 2 vol. in-8. 6 »

CORRESPONDANCE de François de la Noue, surnommé Bras de Fer, accompagné de Notes historiques et précédée de la Vie de ce grand capitaine, par Kervyn de Volkaersbeke, avec portrait et fac-simile. 1854, in-8. (V. Kervyn). 5 »

COUGNY, prof. au Lycée de Bourges. Guillaume Duvair : Etudes d'Histoire littéraire, in-8. 3 »
— de Prodico Ceio, Socratis magistro et antecessore, in-8. 1 »

COUSSEMAKER (de). Histoire de l'Harmonie au moyen âge, ouvr. cour. par l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres, avec 44 fasc. de musique ancienne, impr. sur papier de Chine et en couleur. 1852, in-4. 30 »

COXE (H.). Catalogi codd. mss. Biblioth. Bodleianæ, pars 1: recensionem codicum Græc. continens. Oxonii, 1853, in-4, cart. 30 »

DAMIEN. De la Poésie suivant Platon. 1852, in-8. 3 »
— De C. J. Victoris arte Rhetorica disputatio. In-8. 2 50

DANSIN (H.), professeur d'histoire au lycée de Strasbourg. Histoire du gouvernement de la France pendant le règne de Charles VII, 1858, in-8. 5 »

DE FRÉVILLE, ancien élève de l'École des Chartes. Mémoire sur le commerce maritime de Rouen depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIe siècle, 1858, 2 vol. in-8. 14 »

Ouvrage couronné et publié par l'Académie impériale des sciences et belles-lettres et arts de Rouen.

DELACUISINE. Le Parlement de Bourgogne depuis son origine jusqu'à sa chute, 2 vol. grand in-8. 15 »

DELISLE (L.). Catalogue des actes de Philippe-Auguste, avec une introduction sur les sources, les caractères et l'importance historique de ces documents, 1856. 1 fort v. in-8. 10 »

— Mémoire sur les actes d'Innocent III, suivi de l'itinéraire de ce pontife. 1858, in-8. 3 »

DELONDRE (Ad.) Doctrine philosophique de Bossuet sur la connaissance de Dieu. 1855, in-8. 5 »

DEMOSTHENIS Opera ex recensione Dindorfii, cum annotat. et scholiis. Oxonii, 1826, 9 vol. In-8 cart. 125 »

— Eadem è bonis Libris a se emendatis et commentariis integris, edidit Reiske. Londini, 1822, 9 vol. in-8. 55 »
— Texte seul, 4 vol. in-8 cart. 55 »

DENIS (J.), professeur. Histoire des Théories et des idées morales dans l'antiquité. 1856, 2 vol. in-8. 10 »

Ouvrage couronné par l'Institut. (Acad. des sc. mor. et politiques).

Cet ouvrage est autant de l'histoire que de la philosophie. L'auteur ne se contente pas d'exposer les principaux systèmes de morale enseignés dans l'antiquité, il les rapproche sans cesse des événements publics, des idées reçues, des institutions, des lois, des mœurs et des croyances religieuses. Il poursuit la conscience morale dans les historiens, dans les poëtes, les orateurs. On voit clairement comment le monde ancien s'acheminait, comme de lui-même, à la révolution qui s'appelle le Christianisme. Véritable histoire sociale, le livre de M. Denis n'est pas moins fait pour les gens du monde que pour les savants de profession.

DE ROZIÈRE (ancien prof. à l'École des Chartes). Formules inédites, publiées d'après un Mss. de la Bibliothèque de Strasbourg. 1851, in-8. 2 »

— Formulaires inédits, publiés d'après un Mss. de Saint-Gall. 1853, in-8. 2 »

— Formules Wisigothiques inédites, publiées d'après un Mss. de la bibliothèque de Madrid. 1854, in-8. 3 »

— Cartulaire de l'Eglise du St-Sépulcre de Jérusalem, publié d'après le Mss. de la Bibliothèque Vaticane. 1849, in-4. 15 »

DE ROZIÈRE ET E. CHATEL. Table générale et méthodique des Mémoires de l'Academie des Inscriptions et Belles-lettres, publiée en 1791 par Laverdy, nouv. édit, revue, corrigée et considérablement augm., cont. l'ind. des Mémoires insérés dans cette collection depuis son origine jusques et y compris 1850. 1 vol. papier collé propre à recevoir des notes. 25 »

DESDEVISES DU DEZERT, professeur d'histoire. Programme d'histoire universelle, d'après le plan d'études: Histoire ancienne (cours de 3e); — du moyen âge (cours de seconde); — moderne (cours de rhétorique). 1856, in-8. 5 »

DESJARDINS. *Essai sur la topographie du Latium*, accompagné de 6 planches de la voie Appienne, et d'une grande carte du Latium pour l'intelligence des auteurs latins: poëtes, historiens, orateurs, etc. 1854, in 4. 10 »

— Séparément : les 6 planches de la voie Appienne, in-4. 5 »

— De Tabulis alimentariis. 1 vol. in-4 orné de 3 grandes planches. 1854. 10 »

DESJARDINS. Académie des inscriptions et belles-lettres; comptes rendus des seances de l'année 1857, précédés d'une notice historique sur cette compagnie. 1858, in-8. 5 »

D'HOSSON (Baron). Histoire des Mongols depuis Tchinguir-Kan jusqu'à Timour ou Tamerlan. Amsterdam, 1852, 4 vol. in-8. 1 cart. de l'Asie au XIIIe siècle. 28 »

DIEFENBACH. Glossarium Latino-Germanicum mediæ et infimæ ætatis ex codd. mss. et impress. libris. In supplem. Lexici Ducange. Francof. ad Mænum. 1857, in-4. 45 »

DINDORFII Scholia in Sophoclis tragœdias septem. Oxonii, 1852 in-8 cart. 12 »

— Scholia græca in Æschinem et Isocratem. Oxonii, 1852, in-8 cart. 8 »

— Metra Æschyli, Sophoclis, Euripidis et Aristophanis. Oxonii, 1842, in-8 cart. 9 »

DIODORI SICULI, *Bibliothecæ historicæ* libri qui supersunt, ex recensione Petri Wesselingii, cum interpretatione latinâ Laur. Rhodomani, atque adnotatiouibus variorum integris, indicibusque locupletissimis; nova editio, cum commentationibus C. G. Heynii : acced argumenta et disputationes J. N Eyringii. Biponti, 1793-1807, 11 vol. in-8. 30 »

DITANDY, professeur. Parallèle d'un épisode de l'ancienne poésie indienne avec des poèmes de l'antiquité classique. 1856, in-8. 2 50

— De nomine substantivo observationes grammaticæ et historicæ. 1856, in-8. 1 »

DOWLING (J. G.). Notitia scriptorum S. S. Patrum aliorumque veteris Eccl. monumentorum. Ox., 1839, in-8 cart. 9 »

DUFRESNE DE BEAUCOURT. Le règne de Charles VII, d'après M. H. Martin et d'après les sources contemporaines, 1856, in-8. 3 »

— Un dernier mot à M. Henri Martin. 1857. Broch. in-8. 2 »

DUMAS. Histoire de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts, de Lyon. 2 vol. in-8. 9 »

DUMÉRIL, professeur. Étude sur Charles-Quint. 1856, in-8. 5 »

— De Senatu Rom. sub imperatorib. Augusto Tiberioque. Lutetiæ, 1856, in-8. 2 »

DUNGLAS Recteur d'Académie. Méthode nouvelle pour étudier la langue latine, à l'usage des élèves de 5ᵉ, 4ᵉ et 3ᵉ. 1 fort vol. in-12, cart. 2 50

DUPARAY, professeur. Des principes de Corneille sur l'art dramatique, 1858, in-8. 3 »

De Petri venerabilis vita et operibus 1858, in-8°. 2 »

DURU (l'abbé). *Bibliothèque historique de l'Yonne*, ou Collection de légendes, chroniques et docum. div. pour servir à l'hist. des différ. contrées qui forment aujourd'hui ce département (jusqu'au XIIᵉ siecle). Auxerre, 1853, 1 vol. in-4 avec pl., fac-simile, etc. 17 »

— Fables nouvelles, ou leçons d'un maître à ses élèves. 2 vol. format Charpentier, jésus. 6 »

— Discours historique et littéraire sur les écrivains de la ville d'Auxerre, depuis les temps anciens jusqu'au XIIᵉ siècle. in-8 (38 pages). » 40

— Epître à Déligand. In-8. » 25

— Eugène, ou Plan de ville d'un instituteur chrétien. In-18. » 60

— Cours synoptique de morale, 2ᵉ édition. In-18. 1 25

DURUY, professeur. État du monde romain vers le temps de la formation de l'empire. 1853, in-8. 3 »

— De Tiberio imperatore. 1853, in-8. 1 50

EDELESTAND et **ALFRED DUMÉRIL**. *Dictionnaire du patois normand.* 1850, in-8. 8 »

EGGER, de l'Institut, Professeur à la Faculté des lettres, maître de conférences à l'Ecole normale supérieure. *Introduction à l'étude de la littérature grecque.* Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs, suivi de la Poétique d'Aristote et d'extraits de ses problèmes, avec traduction française et commentaires. 1849. 1 gros vol. in-8. 8 »
Ouvrage adopté par le conseil de l'instruction publique.

— *Apollonius Dyscole.* Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité. 1854, in-8. 7 »

Après avoir, dans son *Essai sur la Critique chez les Grecs*, groupé autour de la *Poétique* d'Aristote l'Histoire sommaire des théories des rhéteurs et des philosophes grecs sur le beau, M. Egger, dans son travail sur Apollonius Dyscole, a voulu mettre en lumière les théories, trop peu connues jusqu'ici, des principaux grammairiens de l'antiquité sur la philosophie du langage. S'étant, avant tout, donné pour tâche d'exposer les doctrines d'Apollonius, qui sont le dernier effort de l'esprit grec sur ces difficiles matières, l'auteur en a pourtant rapproché, soit les idées des écrivains qui furent, directement ou indirectement, les maîtres du célèbre philologue alexandrin, soit les théories grammaticales qui forment transition entre l'antiquité classique et la renaissance. Ces deux livres de M. Egger se complètent ainsi l'un l'autre, et offrent un ensemble d'études tout à fait oeuves sur une des plus intéressantes parties de la littérature grecque.

— Notions élémentaires de Grammaire comparée, pour servir à l'étude des trois langues classiques grecque, latine et française, ouvrage rédigé sur l'invitation du Ministre de l'instruction publique conformément au nouveau programme officiel. 5ᵉ éd., 1856, in-12. 2 »

**

EMPYRICI (Sexti) Opera, græce et latine; Græca ex Mss. codd. castigavit, versiones emendavit et toti operi notas addidit Alb. Fabricius. 1840, 2 vol. gr. in-8. Lipsiæ. 20 »

EPICTETEÆ *Philosophiæ Monumenta* ad codd. mss. fidem recensuit, latina versione, adnotationibus, indicibusque illustr. Jo. Schweighæuser cum Simplicii commentario. Lipsiæ, 1799-1800, 5 tom. en 6 parties in-8. 20 »

VAGRII (Schol.) Ecclesiasticæ scholæ libri sex, ex recensione Valesii. Oxonii, 1844, in-8 cart. 9 »

FABRE (Adolphe). Études historiques sur les Clercs de la Bazoche, suivies de pièces justif. 1856, in-8., fig. 8 »

FABRICII bibliotheca Græca, sive notitia scriptor veter. Græciæ. Ed. IV, curaute Harles. 12 vol. iu-4, cum Ind. Lipsiæ, 1790-1838. 110 »

FACCIOLATI. *Totius latinitatis Lexicon*, consilio et curâ Jacobi; Facciolati, operâ et studio Ægidii Forcellini lucubratum, secundùm tert. edit., cujus curam gessit Jos. Furlanetto, correct. et auctum labore variorum : Editio in Germania prima. 1835, 4 vol. in-fol. 70 »

FOUCHÉ PRUNELLE, conseiller à la Cour Imp. de Grenoble. Essai sur les anciennes institutions autonomes ou populaires des Alpes Cottiennes, Briançonnaises, etc. 1857. 2 vol. in-8. 14 »
Ouvrage qui a obtenu une mention très honorable dans la séance du 12 novembre 1854 (Académie des inscriptions et belles-lettres).

FAURIEL. Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes, cours fait à la Faculté des lettres de Paris. 1854, 2 vol. in-8. 14 »

FEYS. L'art poétique d'Horace considéré dans son ordonnance, avec des notes explicatives. 1856, in-8. 1 50

FILON (inspecteur d'Académie). Histoire de la Démocratie athénienne. 1854, in-8. 6 »

FIX. Observ. sur l'état des classes ouvrières. 1846, in-8. 5 »

FLOQUET. Histoire du Parlement de Normandie. 1840, 7 vol. in-8. 30 »

FLOTTES (l'abbé), professeur. Étude sur D. Huet, évêque d'Avranches, 1857, in-8. 4 »

FONTAINE (A. de) DE RESBECQ, sous-chef au personnel de l'enseignement supérieur (ministère de l'instruction publique). — Voyages littéraires sur les quais de Paris. Lettres à un bibliophile de province, 1857, in-18. 2 »

— Notice sur le doctorat en droit, suivie de la liste nominative des docteurs admis par les diverses Facultés de l'Empire, depuis 1804, avec indication des sujets de thèse de 1850 à 1857. Grand in-8. 6 »

FOUCHER DU CAREIL. Nouvelles lettres et opuscules inédits de Leibniz, précédés d'une introduction. 1857, in-8. 7 »
Ce volume contient : Lettres sur Descartes et le Cartésianisme, Leibniz platonisant, ou le Phédon et le Théétète traduits, Mélanges, Remarques sur Weigel, Fragments sur la liberté, Lettres à Hobbes, Appendice contenant les lettres à Arnauld et à Jardella, sa vie et son portrait par lui-même.

FORBESII (Gul.) Considerationes modestæ et pacificæ controversiouum *De justificatione*. Oxon., 1850, in-8, cart. 12 »

FRÈRE (Ed.). Manuel du bibliographe normand. Tome Ier, A. B. 1re livraison. 5 »

GAISFORD (Th.). Etymologicum maguum sive lexicon sæpissime

vocab. orig. indagans. Oxonii, 1848, in-fol. cartonné. 90 »

GANDAR. *Ronsard considéré comme imitateur d'Homère et de Pindare.* 1854, in-8. 3 »

— de Ulyssis Ithacâ : quæ sit Homero locos describenti fides adhibenda. 1854, in-8. 1 50

GARNIER (Ad.). Histoire de la morale; second mémoire. *Socrate.* 1855, in-8. 1 »

GARRUCCI (Raph. S. J.). Les mystères du syncrétisme phrygien dans les catacombes romaines de Prétextat. 1854, in-4, cartonné, avec planches. 5 »

— Inscriptiones Veteres Reate quæ exstant. Acced. dissertat. Italicæ. 1854, gr. in-8. 1 50

— Hagioglypta, seu picturæ et præsertim quæ Romæ Reperiuntur explicatæ a J. Lheureux. 1856, in-8. 5 »

— Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravures tracées au stylet, recueillies et interprétées. In-4, avec atlas de 32 pl., 2e édition, augmentée. Paris, 1856. 18 »

Cet ouvrage pose la base de toutes les études de paléographie latine. Jusqu'à présent on avait été réduit à les faire sur les mss. et avec le secours de quelques pierres romaines du IIIe ou du IVe siècle. Ici, l'auteur a disposé dans un ordre chronologique les origines des lettres cursives, depuis le temps de Sylla. Tout ce travail a été fait à l'aide des inscriptions de Pompéi. Un autre avantage de cette publication est de fournir la collection encore inédite de toutes les inscriptions de Pompéi, gravées au trait, qui sont d'une grande utilité pour l'étude de la langue et des mœurs romaines. 33 planches, avec nombreuses figures sur bois intercalées dans le texte.

GAVET, professeur au lycée Bonaparte. Grammaire française à l'usage des établissements d'enseignement secondaire. 3e éd., in-12 cart. 1 25

GEOFFROY (A.), professeur à la Faculté de Bordeaux. Notices et extraits des mss. concernant l'histoire ou la littérature de la France qui sont conservés dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark, Norwége. 1856. 1 gros vol. in-8. 10 »

GEOFFROY (A.). Lettres inédites du roi Charles XII, texte suédois, traduction française avec introduction, notes et *fac-simile*, 1853, in-8. 3 50

GIDEL. Les Troubadours et Pétrarque. 1857. In-8. 2 50

— De Philippide G. Britonis disputatio. 1857. In-8. 1 50

GINOUILHAC (M. G. R., Evêque de Grenoble). *Histoire du Dogme Catholique* pendant les trois premiers siècles de l'Église et jusqu'au concile de Nicée. 2 vol. in-8. 15 »

GIRARD (Jules). *Des caractères de l'Atticisme dans l'éloquence de Lysias*, 1854. in-8. 3 »

— *De Megarensium ingenio.* 1854. In-8. 2 »

GOURAUD (Ch.). Essai sur la Liberté du Commerce des nations; Examen de la théorie anglaise du Libre Échange. 1853, in-8. 5 »

— Histoire politique et commerciale de la France, de son influence sur le progrès de la richesse publique, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. 1854, 2 vol. in-8. 12 »

— Histoire des causes de la grandeur de l'Angleterre depuis les origines jusqu'à la paix de 1763. 1856, in-8. [illegible] »

GOUX (l'abbé). De Sti-Thomæ aquinatis sermonibus, 1856. in-8. 2 »

— Lerins au Ve siècle, 1856, in-8. 3 »

GOUSSET (M. G. R., Archevêque de Reims). Les actes de la Province ecclésiastique de Reims. 1852-54. 4 vol. in 4. 30 »

GRÆCÆ Grammaticæ rudimenta in usum scholarum. Oxonii, 1840, in-12, cart. 6 »

GRANOGAGNAGE. Dictionnaire étymologique de la langue Wallonne. 1845-1850, 2 vol. in-8. 12 »

GRÉGOIRE (L.), professeur. La ligue en Bretagne. 1856. Gr. in-8. 7 »

GRESWELL (Edw.). Origines kalendariæ italicæ. Oxf., 1854, 4 vol. in-8, cart. angl. 45 »

— Fasti temporis catholici and origines kalendariæ and introduction to the tables of the fasti catholici. 5 vol. in-8 cart. 75 »

— Prolegomena ad harmoniam evangelicam. Ox., 1840, in-8. 12 »

— Harmonia Evangelica sive quatuor evangelia (græce). Oxf., 1845, in-8, cart. 12 »

GROS, Étude sur l'état de la Rhétorique chez les Grecs depuis sa naissance jusqu'à la prise de Constantinople (1453). 1835, in-8. 1 »

— Étude sur la Philosophie philologique chez les Grecs avant la secte Ionique. 1825, in-8° (en grec ancien). 1 »

GRUN. Les États provinciaux sous Louis XIV. 1853, in-12. » 75

GUARDIA. Essai sur l'ouvrage de J. Huarte: Examen des aptitudes diverses pour les sciences. 1851, in-8. 5 »

GUÉRIN, ancien membre de l'École Française à Athènes. Description des îles de Pathmos et de Samos. 1856, in-8 avec deux cartes. 4 »

— Voyage à l'île de Rhodes et description de cette île, 1856, in-8 avec cartes. 5 »

M. Guérin, déjà connu par son ouvrage sur les îles de Pathmos et de Samos, nous donne dans ce nouveau travail une description beaucoup plus complète et plus exacte qu'on ne l'avait faite jusqu'ici. Au moyen de sa carte, nous pouvons le suivre pas à pas dans cette île célèbre qu'il a explorée dans ses moindres détails.

— De Ora Palæstinæ à promontorio Carmelo usque ad urbem Joppen pertinente. 1350, in-8. 1 50

Cet opuscule comprend l'étude et la description d'une partie de la Palestine, très rarement parcourue par les voyageurs. L'auteur nous donne des détails fort intéressants sur le mont Carmel, les ruines d'Athlet, de Dora, de Césarée, d'Apollonia. Une fort jolie carte dressée d'après Kiepert, renferme sur ce point plusieurs rectifications qui ont été adoptées, sur l'autorité de M. Guérin, par M. Andiveau-Goujon, dans sa belle carte de la Palestine, récemment publiée.

GUILMIN (professeur de mathématiques). Cours complet d'Arithmétique à l'usage des collèges et de tous les établissements d'instruction publique. *Ouvrage autorisé, entièrement conforme au programme* du 30 août 1852, et complété par de nombreuses applications aux sciences, au commerce et à la banque. 8e éd., 1858, in-8. 4 »

— Cours complet d'Algèbre élémentaire à l'usage des lycées et collèges, *entièrement conforme au programme*. 5e édition. 1858, in-8. 4 »

— Leçons de Cosmographie à l'usage des lycées et collèges et autres, *conformes au programme*. 3e édit., 1856, in-8. 4 »

— Cours de Géométrie élémentaire, *conforme au programme*. 4e édit. 1858, in-8. 4 »

— Cours élémentaire de trigonométrie rectiligne, à l'usage des lycées, collèges et de tous les établissements d'instruction

publique, *conforme au programme officiel*. 1856, in-8. 2 »

GUILMIN. Cours de mathématiques appliquées. Levé des plans, arpentage et partage des Terrains, 1858, in-8. 4 »

HANRIOT (C.). Recherches sur la topographie des *dèmes* de l'Attique. 1853, in-8. 3 50

— Geographia Græcorum antiquissimo. 1853, in-8. 1 50

— Mémoire sur l'Agora d'Athènes et sur l'emplacement du Tholus. 1854, in-8. 1 50

— Nouvelles observations sur le Tholus d'Athènes. 1854, br. in-8. 1 »

HAIN (L.). Repertorium bibliograph. In quo libri omnes ab arte Typograph. inventa usque ad ann. MD Typis expressi ordine alphabet. enumerantur. Stuttgartiæ, 1826-28. 2 tomes en 4 vol. gr. in-8. 26 »

HATZFELD (Ad.). De la politique dans ses rapports avec la morale. Essai sur la République de Platon. 1850, in-8. 2 »

— De Parmenide Platonis. 1850, in-8. » 75

HÉBERT-DUPERRON (l'abbé). Essai sur la polémique et la philosophie de Clément d'Alexandrie. 1855, in-8. 3 »

— De venerabilis Hildeberti vitâ et scriptis. 1855, in-8. 1 50

HERMANN LOUNTZY. Des Iles Ioniennes dans leur gouvernement politique à l'époque de la domination des Vénitiens. Athènes (texte grec). 1856, in-8. 7 »

HERODOTI Opera, Græcè cum vitâ Homeri. Oxonii, 1851, 2 vol. in-18. 7 50

— *Lexicon Herodoteum*, quo et styli Herodotei universa ratio enucleatè explicatur; instruxit Joh. Schweighaeuser. Argentorati, 1824, 2 vol. in-8, à deux colonnes. 6 »

HOFFMANN. Lexicon bibliographicum, sive index editionum et interpretationum scriptorum Græcorum tùm sacrorum tùm profanorum. 4 vol. in-8. Lipsiæ, 1832. 30 »

HOOGEVEEN (H.). Doctrina particularum linguæ græcæ ex typographeo Dammeano. 1769, 2 vol. in-4. 15 »

— Id. opus in epitomen redegit C.-G. Schütz. 1806, in-8. 6 »

HOLTROP. Catalogus Librorum sæculo. V. Impress., quotquot in Bibl. Regiâ Haganâ asservantur. Hagæ-comitum, 1856, fort vol. in-8. 12 »

HOMERI Opera omnia *græce et latine*, ex rec. et cum notis Sam. Clarkii. Accessit varietas lect. mss. Lipsiæ et *Vratislav*. et edd. veterum, cura J.A. Ernesti qui et suas notas adspersit. Lipsiæ, 1824, 5 vol. in-8. 16 »

— *Odyssea*. cum scholiis veteribus, accedunt Batrachomyomachia, Hymni, Fragm.Oxon.,1827, 2 vol. in-8, cart. 22 »

— Ilias, curante Heyne Oxon., 1834. 2 vol. in-8, cart. 20 »

— *Odyssea* et Ilias. Oxonii, 1853, 2 vol. in-18, cart 8 »

HONNORAT. Dictionnaire Provençal-Français, ou Dictionnaire de la langue d'Oc, ancienne et moderne, suivi d'un Vocabulaire Français-Provençal, contenant: 1° Tous les mots que ses différents dialectes ont pu connaître (plus de 107,000); leur prononciation figurée, leurs synonymes, leurs équivalents italiens, espagnols, portugais, catalans, allemands, etc.; quand ils ont le même radical; leurs définitions et leurs étymologies, etc. 1846-1850, 4 vol. in-4. 40 »

Les travaux de MM. Raynouard et de Fauriel font apprécier l'importance d'un tel Dictionnaire pour quiconque veut connaître les beautés de la langue provençale et lire avec fruit les auteurs qui ont rendu si attrayante cette langue poétique; ce Dictionnaire, étant le plus com-

plet de tous ceux publiés jusqu'à ce jour, doit nécessairement trouver sa place dans les bibl. publ. de la France et de l'étranger, chez les amateurs de la littérature des troubadours, d'abord par son mérite et ensuite par la modicité de *son prix*, qui a été réduit afin de le rendre accessible à tous les collecteurs d'ouvrages linguistiques.

— Projet d'un Dictionnaire Provençal-Français, ou Dictionnaire de la langue d'Oc. 1840, br. in-8. 1 »

HORATII Opera omnia. Oxonii, 1851, in-18, cart. 3 »

HUARD (Fer). Fables Cadoméennes, 2e édit. 1856, in-18. 2 »

Charmant petit vol. contenant près de cent cinquante fables.

HUBERT. Dictionnaire wallon-français, précédé d'observations sur la prononciation des lettres en wallon, et de notions de grammaire sur ce patois. 1856, in-12. 4 »

HUSSEY. Voy. **SOCRATE.**

HYMLI (Aug.). De S. R. Imp. Nationis Germanicæ indole atque juribus, per medii ævi præsertim tempora. 2 »

— Wala et Louis le Débonnaire. 3 50

ISAMBERT. Histoire de Justinien. Paris, 1856, 2 vol. in-8. 12 »

1re partie contenant l'introduction, la division de l'Empire, les tableaux sur le chargement des navires, les mesures itinéraires et de longueur, la livre romaine, les monnaies, la proportion entre les métaux et les subsistances, la traduction des *Anecdota* et les notes historiques pour les faits antérieurs à Justinien. Trois planches et deux cartes.
2e partie : Chronologie du règne de Justinien (527 à 565). Table alphabétique.

JACOBSO (Guil.). Patrum apostolicorum Martyria. Oxonii, 1822, 2 vol. in-8, cart. 30 »

JONKBLOET (Guillaume d'Orange). Chansons de Gestes des XI et XIIe siècles, publiées pour la première fois. La Haye, 1854, 2 vol. in-8. 22 »

JOSEPHI (Flavii) Opera omnia græcè et latinè excusa ad ed. Lugd. Batav. Sig. Havercampi, cum Oxoniensi J. Hudsoni coll., curavit Fr. Oberthur. Lipsiæ, 1782-1785, 3 vol. in-8. 45 »

JULIEN (Stan.), membre de l'Institut, adm. au Collége de France. Voyages des Pèlerins Bouddhistes. Mémoire sur les contrées occidentales, traduit du Sanscrit, en l'an 648 de notre ère, par Hionen Thsang, et publié en français. Grand in-8. 15 »

— Lao-Tseu-tao-te-king. Le Livre de la Voie et de la Vertu, de *Lao-Tseu*, philosophe chinois du ve siècle avant l'ère chrétienne. 1 vol. in-8° contenant le texte chinois, la trad. française, et des notes perpétuelles. 12 »

« Ce livre est une des productions les plus curieuses et les plus originales du génie chinois et de l'esprit humain en général ; il en est » peu qui intéressent à un si haut degré l'histoire de la philosophie et » de la religion elle-même. En effet, il nous offre non-seulement un » système métaphysique, mais aussi une croyance religieuse, professée » encore aujourd'hui par plus de cent millions de sectateurs. Il appartenait à l'auteur de la version latine du philosophe Meng-Tseu, illustré depuis par tant d'autres travaux, de faire connaître à l'Europe ce monument vénérable que des analyses infidèles, des interprétations préconçues et par conséquent erronées, avaient mutilé et » défiguré au point de le rendre méconnaissable. Préoccupés d'une seule » pensée, les missionnaires de Pékin avaient cru y trouver le mystère de la Trinité, revélé aux Chinois par une grâce spéciale. Un peu » moins prodigue de la faveur divine, Abel Rémusat s'est contenté d'y » découvrir le nom de Jéhova que Lao-Tseu, d'après lui, aurait appris » des prêtres de la Judée. M. Stanislas Julien, n'ayant en vue que la » vérité, et s'attachant avec la plus rigoureuse exactitude au sens naturel des mots, se faisant d'ailleurs un devoir d'appuyer sa traduction » sur l'autorité des auteurs chinois les plus accrédités, n'a eu aucune

» peine à faire justice de ces hypothèses. Sa conscience et ses labeurs » l'ont bien servi, car la doctrine de Lao-Tseu, telle qu'il nous la pré- » sente, nous frappe tout d'abord par un caractère particulier, qui est » la meilleure preuve de son authenticité. En mettant en lumière le sys- » tème de Lao-Tseu, M. Julien n'a pas oublié l'homme. Il nous le » montre à la fois dans l'histoire et dans la légende, dans la réalité et » dans l'adoration superstitieuse de ses disciples.

» Une savante introduction, telle qu'on pouvait l'attendre de M. Sta- » nislas Julien, est en même temps le commencement et le couronne- » ment de l'ouvrage. » (Adolphe Franck, de l'Institut.)

— Histoire de la vie de Hiouen-Thsang et de ses voyages dans l'Inde, depuis l'an 629 jusqu'à l'an 645 (de notre ère); par Hoeï-Li et Tsong-Yun, traduite du chinois par Stanislas Julien, membre de l'Institut, Paris, imprimee par autorisation de l'Empereur à l'imprimerie impériale ; Paris, 1853, in-8° de 472 pages. 10 »

— Mémoires sur les contrées occidentales, traduits du sanscrit en chinois en l'an 648 par Hiouen-Thsang et du chinois en français par Stanislas Julien, membre de l'Institut, 1 vol. in-8° de LXXXIV et 493 pages. Tom. 1, contenant les livres I-VIII, et une carte de l'Asie centrale et de l'Inde. Imprimé par autorisation de l'Empereur, à l'imprimerie impériale; 1857, in-8°. 15 »

Ces deux ouvrages de l'illustre sinologue présentent un tableau fidèle de l'état du Bouddhisme dans l'Inde au VII° siècle de notre ère. Les matériaux recueillis par Hiouen-Thsang et consignés soit dans sa biographie, soit dans ses Mémoires, sont immenses. Ou ils nous révèlent une foule de faits nouveaux, ou ils confirment d'une manière péremptoire tous les faits qui étaient déjà connus. Dates de la mort du Bouddha et des trois conciles, détails de la vie de Çâkyamouni conservés par la tradition, monuments sans nombre d'Açoka et des rois indiens, légendes, couvents, écoles, doctrines, ouvrages canoniques; et à un autre point de vue, description géographique de tous les pays parcourus, statistique, histoire puisée aux sources nationales, détails de mœurs, etc., etc.; la curiosité pieuse et intelligente du pèlerin chinois n'a rien omis, pendant les seize années qu'il a parcouru l'Inde entière, pour y recueillir les livres sacrés. C'est un récit aussi fécond qu'attachant; et ces deux ouvrages, parfaitement composés, nous donnent une haute idée de ce qu'était la littérature chinoise à l'époque où ils ont été écrits.

M. Stanislas Julien, par des méthodes qui lui sont propres, a résolu le problème, vainement tenté jusqu'à lui, de la concordance exacte des mots sanscrits représentés par des caractères chinois phonétiques. C'est un service inappréciable rendu aux études bouddhiques.

Une carte très bien faite par M. Vivien de Saint-Martin, lauréat de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, accompagne les Mémoires de Hiouen-Thsang, et permet de suivre pas à pas son long pèlerinage.

La biographie et les Mémoires de Hiouen Thsang sont le commencement d'une collection, où M. Stanislas Julien réunira tout ce qui reste des voyages des pèlerins bouddhistes depuis Fa-Hien, au début du V° siècle, jusqu'à la fin du X°, avec la grande mission des 300 Samanéens. Jamais la science incomparable de M. Stanislas Julien n'aura été mieux appliquée qu'à cet excellent travail.

Les Mémoires de Hiouen-Thsang ont paru sous le patronage de la cour des directeurs de la Compagnie des Indes.

— L'imprimerie en Chine au VI° siècle de notre ère. In-8. » 50

— Renseignements sur la cire végétale et sur les insectes qui la produisent. In-8. « 50

— Substance anesthésique employée en Chine dans le commencement du III° siècle, pour paralyser momentanément la sensibilité. Broch. in-4. « 50

— Coluthus. Enlèvement d'Hélène trad. en français sur les meilleures éd. avec un texte reproduit fidèlement en fac-simile d'un ancien mss. 1822, in-8. 8 »

JUVENALIS et **PERSII** Satyræ, juxta edit. Heinrich. Oxonii, 1851, in-18, cart. angl. 1 75

JUSTE (Théod.). Histoire de la révolution des Pays-Bas sous Philippe II. 1855, 2 vol. grand in-8. 16 »

KŒNIGSWARTER. Histoire de l'organisation de la Famille en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. 1851, in-8. 5 »

— Sources et monuments du Droit français ant. au XVe siècle, ou Bibli. du Droit civil français. 1853, in-12. 3 »

KERVYN DE HETTENHOVE. Froissart : Étudé littéraire sur le XIVe siècle, 1853, 2 vol. in-12. 7 »

KERVYN DE VOLKAEBEKE. Les églises de Gand. Gr. in-8. 1857. Tome Ier. Saint-Bavon. 11 »

KLEUZE. Fragmenta legis serviliæ repetundarum ex Tabulis æneis nunc primùm conjunxit, et illustravit. Berolin. in-8. 4 »

LABOULAYE (Ed.), de l'Institut, etc. Histoire politique des États-Unis depuis les premiers essais de colonisation jusqu'à l'adoption de la constitution fédérale, 1620–1789, 3 vol. in-8.

— Histoire des colonies (1620-1761). 1855, in-8. 8 »

— Etudes contemporaines sur l'Allemagne et les pays slaves, contenant : le partage de la Pologne, Georgel et Kossuth, les Serbes, leurs poésies, leurs contes ; — les Albanais, de Savigny de Radowitz, Gervinus. 1856, 1 gros vol. in-12. 3 50

LAMBERTI BOS. Ellipses græcæ cum priorum editorum suisque observationibus edidit G.-H. Schæfer. In-8. 7 »

LANCELOTI (Andr.). Tortura Torti : sive ad Matthæi de Tortis librum responsio. Oxonii, 1851, in-8 cart. 18 »

— Responsio ad Apologiam cardinalis Bellarmini. Ox., 1851, in-8, cart. 15 »

LANGLOIS. Essai historique et philosophique sur les Danses des morts. 1852, 2 vol., gr. in-8. Planches. 25 »

LAROCHEFOUCAULT-LIANCOURT (Mis de). Études littéraires et morales de Racine. 2 parties, in-8, 1856. 3 »

— Satyres de Perse de Sulpicia. Traduites en vers français. 1857, in-8. 2 »

LAURENCE (Ric.), Primi Ezræ libri qui apud vulgatam appellatur quartus, etc. Ox., 1820; in-8 cart. angl. 8 »

LEBEUF (l'abbé). Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse, 4 vol. grand in-8. 30 »

LE BLANT (E.). Inscriptions chrétiennes de la Gaule, antérieures au VIIIe siècle. 1856. Livraisons 1, 2, 3, formant 1 v. in-4, accompagnées de planches parfaitement gravées, et imp. à l'imp. impér. Prix de chaque livr. 15 »

Cet ouvrage, couronné par l'Institut, formera environ 2 vol.

LECLAIR, agrégé de l'Université. Grammaire méthodique de la langue anglaise, ou Principes simples et faciles pour arriver à une connaissance prompte et complete de cette langue. 1816. In-12 cart. 1 25

— Grammaire française simplifiée, avec un cours d'exercices. 1857, in-12 cart. 1 25

— Exercices sur les éléments de la grammaire française de Lhomond, revus et complétés. 1858, in-12, cart. (Partie de l'élève). 1 »

— Les mêmes (corrigés). 1858, in-12, cart. 1 »

— Vie d'Agricola de Tacite, trad. nouv. 1852, in-8. 2 »

LELUT, membre de l'Institut. Petit traité de l'Egalité. 1858, in-18. 1 50

LEMOINE. Quid sit Materia apud Leibnitium. Parisiis, 1850, in-8. 1 »

LENOIR. Nouvelle explication des Hiéroglyphes ou des Anciennes Allégories sacrées des Egyptiens, ornée de planches. 1809-1821, 4 vol. in-8. 12 »
— Choix d'ornements extraits du Musée des monuments français (58 planches). 1857, in-4. 15 »
— Histoire des arts en France prouvée par les monuments ; suivie d'une description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, réunis au Musée impérial des monuments français. 1810, 1 vol. in-4. et atlas in-fol. 25 »

LESUR ET FOUQUIER. Annuaire historique, avec un Appendice contenant les actes publics, traités, notes diplomatiques, tableaux statistiques, financiers, administratifs et judiciaires, documents historiques, officiels et non officiels, avec un article : *Variétés*, renfermant des chroniques des événements remarquables, des travaux publics, des lettres, des sciences et des arts, et des notices bibliographiques et nécrologiques. 1818 à 1843 compris, 25 gros vol. in-8. 120 »

LÉVÊQUE, chargé du cours de philosophie au collége de France. Platon considéré comme fondateur de l'Esthétique. 1857, in-8. 2 »
— Notice sur la vie et les ouvrages de Ch. Simart. 1857, in-8. 1 »
— Le premier moteur et la nature dans le système d'Aristote. 1852, in-8. 3 »

LÉZARDIÈRE. Théorie des Lois politiques de la monarchie française. 1844, 4 vol. in-8. 20 »

LIDDEL AND SCOTT. The Greek-English Lexicon. Oxf. 1852, pet. in-4, cart. 50 »

LIVII (T.) Historiarum ab urbe conditâ libri qui supersunt omnes, cum notis integris Laur. Vallæ, M. Ant. Sabellici, Beati Rhenani etc., curante Arm. Drackemborch, accedunt supplementa deperditorum, Auctore Jo. Freinshemio. Stuttgartiæ et Lipsiæ, 1820-1827, 15 tom. en 17 vol. in-8. 40 »
— Iidem Historiarum libri. Oxonii, 1853, 2 v. in-18 cart. 6 »

LIVRET de l'Ecole des Chartes, publié par la Société de l'École. 1852, in-12. 1 »

LUCANI (Ann.) Opera. Oxonii, 1852, in-18 cart. 3 »

LUCIANI Opera quæ exstant omnia, græcè et latinè, ad editionem Tib. Hemsterhusii et J. Fred. Reitzii accurate expressa, cum varietate lectionis et adnotationibus. Biponti, 1789-1798, 10 vol. in-8. 30 »
— Eadem post Hemsterhusium et Reitzium cum variet. lectionis, scholiis græcis, etc., edidit Lehmann. Lipsiæ, 1822-1831 9 vol. gr. in-8. 25

LUCRETII. De rerum naturâ libri sex. Oxonii, 1851, in-18 cart. 2 50

MADVIG (I. N.). A Latin Grammar for the use of schools. Oxf., 1851, in-8 cart. 16 »

MAIGNEIN. Morale d'Euripide. 1856, in-8. 2 »
— Quid de signis, tabulisque pictis senserit. M. Tullius, 1856, in-8.

MAFFEI (SC.). Galliæ antiquitates quædam selectæ, atque in plures epistolas distributæ. 1732, in-4. 5 »

MARTIN (A.) et **BARRAULT**. Le bâton pastoral, étude archéologique (Mélange d'archéologie d'histoire et de littérature). 1856. 1 vol. avec planches. 12 »

MAURIAL. Le scepticisme de Kant. 1857. In-8. 4 »

MEDICORUM Græcorum opera quæ exstant curante Kurn. Lipsiæ, 1821. 26 vol. en 28 parties in-8. 110 »

MÉMOIRES de l'Acad. Imp. des Sciences de Lyon, 1855, tom. V : Extension des terrains HOUILLERS sous les formations secondaires et tertiaires de diverses parties de la France, par M. Fournet. 1855, gr. in-8 avec planches. 6 »

— tome VI. — Suite de l'extension des terrains HOUILLERS, par Fournet; de l'unité de la médecine par Brachet; Considérations sur le gisement des métaux précieux au Chili, par M. Saint-Clair Duport; Observations météorologiques faites à l'Observatoire en 1853-1856. 1 vol. gr. in-8. Planches. 8 »

MÉMOIRES de l'Acad. Imp. des Lettres de Lyon, 1855, contenant : Considérations sur les retraites forcées de la magistrature, par M. Sauzet; Poésie héroïque des Indiens, par Eichoff; Sur les Offices de Cicéron, par F. Bouillier : De l'influence des doctrines de la civilisation sur la musique, par Th. Serrin. 1856, 1 vol. gr. in-8. 6 »

— de l'Acad. Imp. de Lyon, tome VII. Considérations sur les Dombes, avec carte, par V. Smith. Rapports de la Turquie et des puissances occidentales au commencement du XVI[e] siècle, par Dareste.—De la poésie et du style au XVIII[e] siècle, par De la Prade. Essai de l'histoire de la chirurgie par Petrequin. Description d'une voie romaine avec carte, par D'Aussigny. Académie de Lyon au XVIII[e] siècle, par Ch. Boullier, etc. Gr. in-8. 6 »

MEUNIER. Essai sur la vie et les ouvrages de Nicolle Oresme. 1857, in-8. 3 »

— De Homeri vitâ. 1857, in-8. 1 »

MIGNARD Le roman en vers de très excellent et noble homme GERARD de Roussillon, jadis duc de Bourgogne, publié pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Sens et de Troyes. 1858, grand in-8 avec planches. 15 »

MITCHELL (T.). Index Græcitatis Platonicæ. Ox., 1832, 2 vol. in-8 cart. 35 »

MOKE (H.-T.). La Belgique ancienne et ses Origines : gauloise, germanique et franque. 1855, gr. in-8. 8 »

MOREL. Etudes sur l'abbé Dubos, secrétaire perpétuel de l'Académie française. 1850. Gr. in-8. 3 50

MORIN, prof. La réforme et la ligue en Anjou. 1856, in-8. 4 »

— Quæ partes fuerint Episcoporum in Capetianis ad regnum provehendis. 1856, in-8. 1 50

MULLER. Memorie numismatiche di C. Cavedoni, B. Borghesi, Diamilla-Muller, Capranesi, Matranga, Audierne, Visconti, Giordani. 1853, in-4 avec planches. 10 »

MUTEAU (*V.* ANCILLON).

OBRY. Étude historique et philosophique sur le participe passé français et sur les verbes auxiliaires. 1852, in-8. 5 »

OCHLER. Corporis Hæresiologici. t. 1, continens scriptores, Hæresiologicos minores latinos. Berolini, 1856, gr. in-8 9 »

OPUSCULA Græcorum veterum sententiosa et moralia, græcè et latinè, colleg., dispos., emend. et illustr. Orellius. Lipsiæ, 1819, 2 vol. in-8. 12 »

ORATORES ATTICI, ex recensione IM. Bekkeri, editio nova et emendata. Berolini, 1823-1824, 5 vol. in-8. 18 »

OUDOT, professeur à la Faculté de droit de Paris. Conscience et science du devoir, introduction à une explication nouvelle du Code Napoléon. 1856. 2 vol. in-8. 14 »

Cet ouvrage, résumé de vingt-cinq ans d'enseignement, était attendu depuis longtemps par les élèves de M. Oudot. Tous les étudiants qui aspirent à une instruction sérieuse, doivent le consulter au début de leurs études. Les lecteurs des ouvrages de *M. Cousin, Simon* et autres philosophes modernes seront curieux de comparer avec les opinions qui ont cours les théories toutes nouvelles de cette introduction que doit suivre une explication, toute nouvelle elle-même, du Code Napoléon.

OUVRÉ (prof.). *Aubéry du Maurier*, min. de France à La Haye : protestantisme en France et en Hollande. 1853, in-8. 5 »
— De Monarchia Dantis Alghieri. 1853, in-8. 1 »
— Essai sur l'histoire de Poitiers depuis la fin de la ligue jusqu'à la prise de La Rochelle. 1595-1628. 1857, in-8. 4 »

PAIGNON. Éloquence et improvisation, art de la parole oratoire. 1855, 3ᵉ tirage, gr. in-8. 6 »

PARDESSUS (de l'Institut). Loi salique, ou recueil contenant les anciennes rédactions de cette loi et le texte connu sous le nom de : *Lex emendata*. 1843, in-4. 25 »

PASQUET, agrégé de grammaire, professeur au lycée Bonaparte. Éléments de Grammaire latine. 1857, in-12 cartonné. 1 25

PATRU. professeur. De la Philosophie du moyen âge, depuis le VIIIᵉ siècle jusqu'à l'apparition, en Occident, de la Physique et de la Métaphysique d'Aristote. 1848, in-8. 3 50
— *Willi mi Campellensis* de natura et de origine rerum placita. 1848, in-8. 1 50
— Esprit et Méthode de Bacon en Philosophie, avec les citations continuelles de l'auteur. 1854, in-8. 2 »
— Méthode de Descartes, destinée au Baccalauréat. 1852, in-8. 2 »

PEARSONI (J.). Adversaria Hesychiana. Ox., 1844, 2 vol. in-8 cart. 22 »

PELISSIER (agr. de phil., prof. au Collége et à l'École préparatoire de Sainte-Barbe). Précis d'un Cours élémentaire de Logique, conform. aux nouv. programmes. 1856, 1 fort vol. in-12. — (*V.* Beaussire, Bouillier.) 3 »

Les inspecteurs et les examinateurs de l'Université ont souvent manifesté le regret de trouver les élèves incapables de répondre à leurs questions par une définition précise ou un exemple qui ne traînât pas depuis le moyen âge dans les logiques de l'école. Ce précis a été composé pour satisfaire à ces légitimes exigences. C'est une suite de *définitions* et d'*exemples* empruntés à nos classiques ou tirés des principes élémentaires des sciences et des arts. Il offre un intérêt particulier aux élèves de la section des sciences, qui y trouveront un développement nouveau des questions relatives à la *Méthode*.

PETIGNY (de l'Institut). Études sur l'Histoire, les Lois et les Inst. de l'époque Mérovingienne. 1851, 3 vol. in-8. 18 »

PHÆDRI. Fabulæ Æsopiæ. Oxonii, 1818, in-18 cart. toile. 1 50

PHILEMONIS. Grammatici quæ supersunt, vulgatis emendatiora et auctiora edidit Fr. Osann. Acced. anecdota nonnulla græca. Berolini, 1821, gr. in-8. 5 »

PIETRI (L'abbé de). La Société ou Entretiens philosophiques sur ses vrais principes. 1856, in-12. 2 »

PITRA (le R. P. Dom. J.-B), religieux bénédictin de la congrégation de France. Des canons et des collections canoniques de l'Église grecque, d'après l'édition de M. G. A. Rhalli, président de l'aréopage à Athènes, 1858, in-8. 1 »

PLATONIS quæ exstant Opera ; accedunt Platonis quæ feruntur scripta ; ad optim. libr. fidem recens. in linguam latinam convertit; adnotationibus explan., indicesque rerum ac verborum accuratiss. adjecit F. Astius. Lipsiæ, 1819-1827, 11 vol. in-8. 35 »

— Lexicon platonicum auctore F. Astio. Lipsiæ, 1834-1838. 3 vol. in-8. 25 »

Complément indispensable du précédent ouvrage.

POETÆ Scenici Græci. Oxonii, 1851, in-4. 20 »

POITOU, conseiller à la Cour impér. d'Angers. Du Roman et du Théâtre contemporain, et de leur influence sur les mœurs. 1857, in-8. 5 »

Ouvrage couronné par l'Institut, séance du 2 mai 1857.

PORT, archiviste. Essai sur l'histoire maritime de Narbonne. 1854, in-8. 4 »

Mémoire qui a obtenu une médaille d'or au concours des Antiquités nationales.

POSSIEN, professeur. Étude des langues. 1856, br. in-8. 1 »

PRAT (Le R. P. M.). Maldonat et l'Université de Paris au XVI[e] siècle. 1856, in-8. 5 »

PREVOST-PARADOL, prof. à la Faculté d'Aix. Elisabeth et Henri IV (1595-1598). Ambassade de Hénault de Maisse, en Angleterre, au sujet de la paix de Vervins. 1855. in-8. 3 »

— Jonathan Swift, sa vie et ses œuvres. 1856, in-8. 1 »

QUANTIN (Max.), archiviste. Recherches sur le Tiers-Etat, au moyen âge, dans les pays qui forment aujourd'hui le département de l'Yonne. 1851, br. in-8. 2 »

— Cartulaire général de l'Yonne, recueil des documents authentiques, pour servir à l'Histoire des pays qui forment ce département. Auxerre, 1824, in-4. 17 »

QUINTI SMYRNÆI. Posthomericorum libri XIV. Nunc primum ad librorum mss. fidem recensuit, restituit et supplevit Th. Christ. Tychsen. Accesserunt observationes Ch. Gottl. Heynii. Argentorati, 1807, in-8. 4 »

— Vid. HOMERUM.

RABANIS. Les Mérovingiens d'Aquitaine, Essai historique et critique sur la charte d'Alaon. 1856, in-8. 4 »

— Clément V et Philippe le Bel. Lettre à M. Daremberg sur l'entrevue de Philippe le Bel et de Bertrand de Got à Saint-Jean-d'Angely, 1858, 1 vol. in-8. 3 »

RAFFY. Répétitions écrites d'Histoire et de Géographie pour le Baccalauréat-ès-lettres. 1858, 1 vol. gr. in-18, avec tabl. 4 50

— Répétitions écrites d'Histoire et de Géographie pour le Baccalauréat-ès-sciences et l'École Saint-Cyr. 1850, 1 vol. gr. in-18, avec tableaux. 4 50

RANGABÉ, secrét. de la Soc. archéol. d'Athènes. Antiquités helléniques, ou Répertoire d'inscriptions et d'autres antiquités découvertes depuis l'affranchissement de la Grèce. 1842, 1 vol. in-4, avec planches, tome I. 25 »

— T. II, contenant 2478 inscriptions. Athènes, 1855, 1 gros vol. in-4. 60 »

RAVAISSON, membre de l'Institut. Essai sur le stoïcisme. 1846. In-4. 5 »

READ. Henri IV et le ministre D. Chamer. 1854, in-8. 2 »

REBITTÉ. Guillaume Budée, restaurateur des Lettres grecques en France. 1846, in-8. 2 »

RECVEIL DES PLAISANTS DEVIS récités par les svpposts dv seignevr de la Coqville. 1857, in-12. 10 »

Charmante reproduction d'un ouvrage fort rare du xve siècle, imprimée en caractères italiques sur papier imitant celui de l'époque.

REGNARD (Ed.). Mémoire sur la télégraphie électrique à courants combinés et à double échappement, et sur l'horlogerie électrique; in-8 br., 1855, avec planches. 2 »

REMACH. Dictionnaire wallon-français, dans lequel on trouve la correction de nos idiotismes vicieux et de nos wallonismes, par la traduction en français, des phrases wallonnes. 1857, 2 forts vol. in-8. 15 »

REMY. Science des conjugaisons françaises, contenant les 6,384 verbes de la langue avec leurs définitions propres et figurées. 1858, in-12, cart. 1 25

RENAN. Averroès et l'averroïsme, Essai historique. 1852, in-8. 6 »

— De Philosophiâ peripateticâ, apud Syros. 1852, in-8. 2 50

— Eclaircissements tirés des langues semitiques sur quelques points de la prononciation grecque. 1849, in-8. 2 »

RESBECQ (de). Voy. Fontaine.

REVILLOUT (Ch.), professeur. Histoire de l'arianisme chez les peuples germaniques qui ont envahi l'empire romain,

REY ET BARRÉ. Traité complet d'éducation physique, intellectuelle et morale, organisation d'instruction publique, avec tableaux et 8 planches lithographiées. 1856, 2 vol. in-8. 9 »

REVILLOUT (V). *Alayse, Alisse*, ni l'une ni l'autro ne peut être *Alisia*; études critiques d'histoire et de topographie. 1856, in-8. 3 »

REYNALD. Libertati apud veteres Græciæ populos quid defuerit. 1856, br. in-8. 1 »

— Étude sur la vie et les principaux ouvrages de Sam. Johnson. 1856, in-8. 2 50

RHALLY, présid. de l'aréopage à Athènes et Potlis. Constitution des canons des SS. Apôtres, des conciles œcuméniques et provinciaux et des Pères de l'Eglise, avec les commentaires des anciens et les variantes avec approb. du S. Synode de l'Église grecque. 1851-1856. 5 vol. grand in-8 (texte grec) 45 »

Cet ouvrage comprend le Monocanon de Photius, d'après un nouveau manuscrit de Trébizonde, avec diverses Novelles impériales, etc.

(Un dernier vol. contenant le traité de Blastaris paraîtra prochainement.)

ROOSMALEN (de). L'Orateur, ou Cours de débit et d'action oratoires, appliqué à la chaire, au barreau, à la tribune et aux lectures publiques. 4e édit., 1855, gr. in-8. 7 »

ROUSSELIÈRE (A. de la). Don Carlos, tragédie en cinq actes et en vers, imité de Schiller. 1855, in-18. 1 50

SADOUS, professeur. Fragments de Mahabharata, traduits du sanscrit en français, In-12. 2 »

SALLUSTII Opera recognovit notisque criticis instruxit Fr. Dor. Gerlach. Basileæ, 1823, 3 vol. in-4. 15 »

SALLUSTII. Eadem : Oxonii (texte seul), 1851, in 18 cart. 2 50

SAULNIER (Fr.). Roscelin, sa vie et ses doctrines; Étude biographique et historique. 1855, broch., in-8. 1 »

SCARLATÈS DE BYZANCE. Lexique grec moderne donnant la signification en greo ancien et en français; les termes géographiques anciens et modernes. 2e édition, corrigée et augmentée, Athènes 1857, 1 vol. in-8. 12 »

SCHŒLL (Max-Sams.) *Cours d'histoire des Etats européens*, depuis le bouleversement de l'Empire romain d'Occident jusqu'en 1789-1830-1831, 47 vol. in-8. 100 »

— *Histoire de la littérature grecque profane*, depuis son origine jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs; suivie d'un précis de l'histoire de la transplantation de la littérature grecque en Occident, 2e édit. entièrement refondue sur un nouveau plan et enrichi de la partie bibliograph. 8 vol. in-8. 24 »

— *Histoire abrégée de la littérature romaine.* 4 vol. in-8. 12 »

— *Histoire abrégée de la littérature grecque sacrée et ecclésiastique.* 2e édit., 1832, 1 vol. in-8. 3 »

SCHMIOT (docteur ès lettres). Étude sur Herder, considéré comme critique littéraire, précédée d'une introduction générale sur sa vie et ses écrits. 1855. in-8. 2 »

SOCRATIS (scholastici). Ecclesiastica historia, edidit Hussey. Oxonii, 1853, 3 vol. in-8. 55 »

— Ex recensione Valesii. Oxonii, 1844, in-8 cart. 14 »

SOPHOCLIS Tragœdiæ Græcè. Oxonii, 1851, in-18 cart. 3 50

SORIA, prof. de droit public. De la moralité ou de la puissance intellectuelle, morale et politique. 1857, 2 vol. in-12. 5 »

SOUPÉ (A. P.) prof. de rhét. Essai critique sur la littérature indienne et les études sanscrites avec des notes bibl. 1856, in-12. 3 »

— Etude sur le caractère national et religieux de l'Épopée latine. 1856. in-8. 2 »

— De Frontonianis reliquiis. In-8 br. 1 »

SUCKAU (de). Étude sur Marc-Aurèle. 1857, in-8. 3 »

— De Lucretii metaphysicâ. In-8. 1 »

STECHER, études linguistiques. Bruxelles, 1856, in-8. 2 »

TACITI (Corn.) Opera omnia ad fidem editionis Orellianæ. Oxonii, 1853, 2 vol. in-18 cart. 7 »

TARDIF Essai sur les Neumes. 1853, in-8. 1 50

TATTÆ (H.). Lexicon Ægyptiaco-latinum, cum indice vocum latinarum. Oxonii, 1835. 2 in-8 cart. 40 »

— Prophetæ majores, in dialecto linguæ Ægyptiacæ; cum versione lat. Ox., 1852, in-8 cart. 28 »

TESTAMENTUM Novum juxta exemplar Millianum. Græcè. Oxonii, 1851, in-12 cart. 4 »

— Vetus ex versione Septuaginta interpretum Græcè. Oxonii, 1848, 3 vol. in-12 cart. 20 »

THE CHRISTIAN YEAR, forty-first edition. Oxford, 1852, in-32 cart. 2 50

THEOCRITI *Reliquiæ*, græcè et latinè. Textum recognovit et cum animadversionibus Theophili Christ. Harlesii, Jo. Ch. Danielis Schreberi, aliorumque excerptis, suisque edidit Th.

Kiessling. Accedunt argumenta græcâ, scholia, epistola Jac. Morellii et indices. Lipsiæ, 1819, 1 gros vol. in-8. 6 »

THEOCRITUS, BION ET MOSCHUS, græcè et latinè. Accedunt virorum doctorum animadversiones, scholia, indices et M. Æmilii Porti Lexicon doricum. Londini, 1829, 2 vol. in-8. 10 »

THEODORETI. Ecclesiasticæ historiæ libri græcè cum interpret. lat. Valesii (H.), recensuit Gaisford. Oxonii, 1854, in-8 cart. 14 »

— Græcarum affectionum curatio. Oxonii, 1829, in-8 cart. 20 »

THEOPHILI de corporis humani fabricâ libri V. græcè. Edid. Greenhill., Ox., 1842, in-8 cart. angl. 22 »

THEOPHRASTI quæ supersunt opera, et excerpta librorum cum historiâ plantarum emendatâ operâ Linckii, curante Schneider. Lipsiæ. 1818-21. 5 vol. gr. in-8. 45 »

— *Characteres*, ad optimorum librorum fidem recensuit, de notationum ingenio atque auctore exposuit, et perpetua adnotatione illustravit D.-F. Astius. Lipsiæ, 1816, in-8. 4 »

THIONVILLE, de la théorie des lieux communs dans les Topiques d'Aristote, etc.; des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours. 1855. in-8. 2 50

— De arte Callimachi poetæ. 1855, in-8. 1 50

THUCYDIDIS de Bello Peloponnesiaco libri octo. Recensuit et explicavit T.-H. Bothe Lipsiæ, Græcè, 1848, 2 vol. in-8. 12 »

— Iidem. Oxonii (Texte seul), 1848, 2 vol. in-18 cart. 5 »

— The history of the Peloponnesian War; by Th. Arnold. Oxonii, 1817; 3 vol. in 8 cart. 27 »

TRACY (de), ancien député. Lettres sur l'agriculture. 1857, in-12. 2 50

VAN DER MEERSCH. Recherches sur la vie et les travaux des imprimeurs belges et néerlandais établis à l'étranger. Tome 1er. Gand, 1856, gr. in 8. 10 »

VAN LOCKEREN. Histoire de l'abbaye de St-Bavon et de la Crypte de St-Jean, à Gand. 1855. 1 vol. gr. in-8. 34 pl. 20 »

VARRONIS (M. Ter.) de Linguâ Latinâ libri qui supersunt. Ex codd. vetustiss. et editionum auctoritate: recensuit Spengel. Accedit Index græcorum locorum apud Priscianum ex codice Monacensi; Supplem., editionis Krehlianæ. Berolini, 1826, gr. in-8 (Voy. CHAPPUIS). 10 »

VERGÉ. Doct. en Droit. Diplomates et publicistes. Études cont. Maurice d'Hauterive, de Gentz, Pinheiro Ferreira, Ancillon, d'Entraigues, Sieyès; Châteaubriand, Mignet, 1856, in-8. 4 »

— Séances et Travaux de l'Académie des sciences morales et politiques, Compte rendu par Ch. Vergé, docteur en droit, sous la direction de M. Mignet. 1842-1852 (1re, 2e, 3e séries). 22 vol. in-8. Épuisé. 220 »

— 1853-1857 (4e série), 4 vol. par an : 20 »

Abonnement pour 1858, pour Paris : 20 fr. — Pour la province et l'étranger : 25 fr.

VIRGILII MARONIS. Opera, varietate lectionis et perpetua adnotatione illustrata a C.-G. Heyne, editio IV : curavit. Wagner. Lipsiæ, 1830, 5 forts vol. in-8. 35 »

VOITURE (V.). Œuvres complètes, nouv. édit. revue, corrigée, augmentée de la vie de l'auteur, de notes et de pièces inédites par Amédée Roux, avocat à Issoire, 1855, un magnifique vol. in-8. 7 »

VRETOS (papadopoulos). Philologie néo-hellénique, ou Catalogue des ouv. impr. dans l'idiome ancien ou dans la langue usuelle des Grecs, depuis la destruction de l'empire de Byzance jusqu'à la création du royaume de Grèce. Athènes, 1854, in-8 (texte grec). 8 »

— Tome II. Athènes, 1857, in 8. 8 »

— La Bulgarie ancienne et moderne. St.-Pétersbourg, 1856, in-8. 10 »

VRETOS. Mélanges néo-helléniques, Athènes, 1856, in-18 (texte français). 2 »

— Contes et Poèmes de la Grèce moderne, précédés d'une Introduction par P. Mérimée. 1855, in-8. 2 »

WADDINGTON, agrégé de la Faculté des lettres de Paris. Essais de Logique, leçons faites à la Sorbonne de 1848 à 1856. 1858, in8. 6 »

— Ramus (Pierre de la Ramée). Sa vie, ses écrits et ses opinions. 1856, in-8. 6 »

WEIL (H.) ET **BENLOEW** (L.). Théorie générale de l'Accentuation latine, suivie de Recherches sur les Inscriptions accentuées et d'un examen des Vues de M. Bepp sur l'Histoire de l'Accent. 1855, in-8. 8 »

WEISS. Essai sur Hermann et Dorothée de Goëthe. 1856, in-8. 1 50

— De Inquisitione apud Romanos, Ciceronis tempore. 1856, in-8. 2 »

WESTRHEENE (T. Van). Jean Steen, Étude sur l'Art en Hollande. Orné d'un portrait de Jean Steen (eau-forte), tiré sur papier de Chine, parfaitement gravé. Grand in-8. 8 »

WHITE (Mead.). The Ormulum. Oxf., 1852, 2 vol. in-8 cart. 50 »

WIDAL. Des divers caractères de Misanthropie chez les écrivains anciens et modernes, 1851. 2 50

— In Taciti dialogum *de Oratoribus* Disputatio. 1851, in-8 br. 1 50

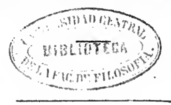
— Étude sur trois tragédies de Sénèque, imitées d'Euripide. 1854, in-8. 3 »

WOLFGANGI (Séb.). Index vocabulorum in Homeri Iliade atque Odysseâ. Ox., 1780, in-8 cart. (Vid. Homerum). 18 »

XENOPHONTIS. Historia Græca, ex recensione. Dindorfii. Ox. 1854, in-8 cart. 16 »

— Memorabilia Socratis. Oxonii, 1849, in-18 cart. 1 50

ZENI. Paraphrasis batrachomyomachiæ *vulgari* græcorum *sermone* scripta, quam interpretatione latinâ et commentar. Instruxit Mullachius. Berolini, 1837 (Vid. HOMERUM), in-8. 4 »



Paris. — Imp. de J.-B. GROS et DONNAUD, rue Cassette, 9.





